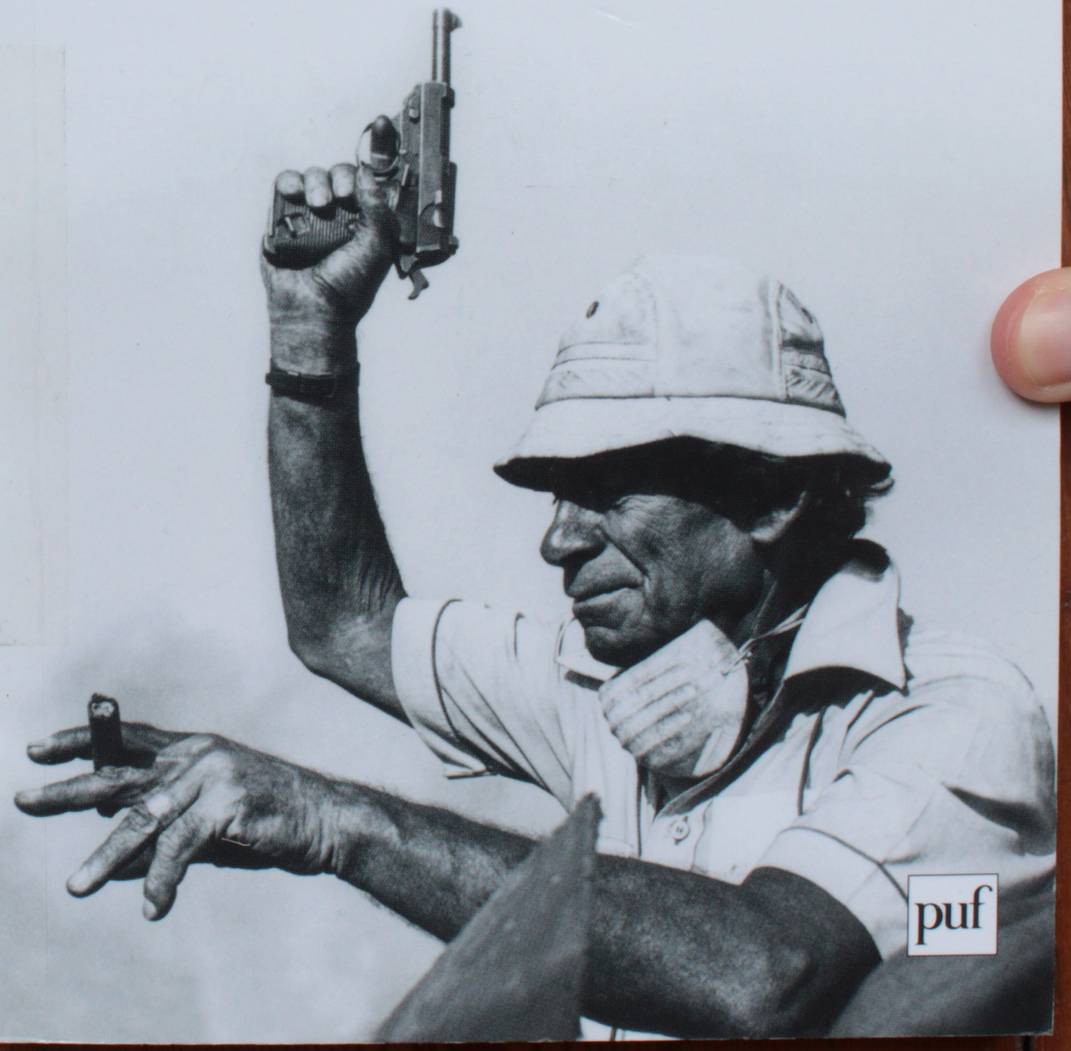
Michel Mourlet

L'ÉCRAN ÉBLOUISSANT

Voyages en Cinéphilie

1958-2010



puf

L’écran éblouissant

PERSPECTIVES CRITIQUES

Collection dirigée par Roland Jaccard

Ne 769295

Michel Mourlet

L'écran éblouissant

Voyages en Cinéphilie (1958-2010)

Préface de Marc Cerisuelo

Presses Universitaires de France

ATECA PORTO
C D
CASA DO CINEMA

96 MOU
MOU

ISBN 978-2-13-058684-5
Dépôt légal — 1re édition : 2011, février
© Presses Universitaires de France, 2011
6, avenue Reille, 75014 Paris

Préface

Les Grecs avaient un mot pour désigner l'univers en tant qu'il est ordonné, le monde entendu comme ordre du monde : *kosmos*. Tout est à sa place, les planètes tournent sans s'effondrer dans le néant, les saisons reviennent avec une remarquable régularité, les jeunes gens n'ont pas trop de cheveux blancs. Par une sorte de bénédiction sémantique, le mot signifie aussi le bijou, la parure ou l'ornement : non seulement le monde est en ordre, mais sa beauté éclate – et l'éclat devient en retour la dimension même de la beauté ; le beau est pour Platon « ce qui apparaît avec le plus d'éclat » (*ekphanestaton*, *Phèdre*, 250 *d*).

Le cinéma, c'est ce qu'il y a de plus éclatant.

Telle est la thèse, mais aussi la philosophie de la vie, de ceux que l'on appelle les « mac-mahonniens ». Michel Mourlet était le théoricien de cette petite bande qui devint vite très influente au fur et à mesure des années 1950. Il publia en 1959 dans les *Cahiers du cinéma* d'Éric Rohmer un manifeste grand style intitulé « Sur un art ignoré ». Ce texte essentiel de la critique cinématographique donnait en quelque manière la quintessence de la politique des auteurs et de la mise en scène que les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague avaient prônée pendant presque une décennie dans les colonnes de la revue « jaune ». Et, par certains aspects – la défense du cinéma parlant, pour n'en citer qu'un –, il pouvait en apparence être lu comme une excroissance radicale des thèses d'André Bazin. Le fameux « réalisme » bazinien consistait moins en effet dans la défense du plan-

séquence et de la profondeur de champ que dans le rattrapage intensif de quinze ans d'oubli du parlant pour la réflexion sur le cinéma. Contre les « fanatiques de l'image et du montage » pour qui le cinéma muet seul pouvait prétendre à l'art, André Bazin s'était courageusement dressé et avait réussi – avec Leenhardt, Astruc, Laffay et quelques autres – à préparer le terrain d'une cinéphilie sérieuse, attentive et informée. Mourlet ne dédaigne ni Bazin ni l'école des *Cahiers*, et une note de l'article vaut pour reconnaissance de dette à l'égard de Rohmer, Rivette et Demonsablon. Mais l'auteur de « Sur un art ignoré » ne peut supporter les cadrages biscornus d'Orson Welles et l'expressionnisme d'Alfred Hitchcock. L'affaire est grave : Rohmer l'a si bien noté qu'il fait précéder l'article de Mourlet – fait unique dans l'histoire de la revue jaune – d'un texte imprimé en italiques qui mérite la citation :

> Encore que la ligne de conduite des *Cahiers* soit moins rigoureuse qu'on a pu le croire, ce texte ne la recoupe évidemment qu'en quelques points. Toute opinion extrême étant cependant respectable, nous tenons à soumettre celle-ci au lecteur, sans autres commentaires.

Il est vrai que certains passages, ne serait-ce que les titres de paragraphes, pouvaient à tout le moins faire tiquer : « DeMille supérieur à Hitchcock » ; « Le cinéma commence avec le parlant » ; « Prééminence de l'acteur »… Et puis, surtout, à partir d'un socle commun bâti par de vrais metteurs en scène (Fritz Lang et Otto Preminger), Mourlet se détache sensiblement du goût *Cahiers* en revendiquant non seulement les œuvres de Raoul Walsh et de Joseph Losey, de Samuel Fuller et d'Anthony Mann, mais aussi celles signées Edward Ludwig, Ida Lupino, Vittorio Cottafavi ou Don Weis. Et Cecil B. DeMille.

Pour comprendre la nature du débat, avant de relire *Sur un art ignoré* (le livre), et de plonger avec bonheur dans *L'écran éblouissant* que tu tiens entre tes mains, il te faut, cher lecteur, remonter les Champs-Élysées. Jusqu'au bout. Prendre à droite,

traverser quelques avenues, je sais, c'est un peu long, et emprunter un bref moment l'avenue Mac-Mahon. Au n° 5, tu trouveras une jolie salle de cinéma qui porte le nom de l'avenue, il est vraiment difficile de la manquer. Elle existe depuis 1938. Au début des années 1950, M. Émile Villion confie peu à peu la programmation de la salle à un jeune cinéphile omnicompétent au goût très sûr : Pierre Rissient. Avant de devenir l'auteur de *Cinq et la peau* et d'imposer le cinéma asiatique en Occident, Rissient est un extraordinaire connaisseur du cinéma américain. Avec quelques amis du lycée Carnot, Georges Richard et Michel Fabre en premier lieu, puis Marc Bernard et celui qui signera bientôt ses ouvrages Jacques Serguine, avec Alain Archambault et Michel Mourlet, et enfin – deux ou trois ans comptent énormément en ces matières –, avec les plus jeunes comme Jacques Lourcelles, Pierre Guinle et Simon Misrahi, avec cette fameuse bande, Rissient va bousculer les certitudes d'une cinéphilie, certes ardente, mais précisément confite en dévotion – saint-Roberto-des-Cahiers ou saint-Federico-de-Positif, cela ne fait pas vraiment de différence. Les choses sérieuses se passent à Hollywood, et le groupe du *Mac-Mahon* – par sa passion, son goût et sa curiosité – va retrouver d'instinct l'attitude qui a toujours fait avancer l'histoire du cinéma ; ce fut celle de Delluc et de Desnos en France, et c'est au même moment celle d'un Manny Farber aux États-Unis. Il faut toujours préférer le petit film sans apprêt qui dit nettement ce qu'il a à dire aux circonlocutions baveuses des prétentions à l'art. Ce dernier est donné comme par surcroît parce que la politique des auteurs n'est certainement pas une expression vaine. À l'entrée du *Mac-Mahon*, on pouvait encore les voir dans les années 1980, quatre superbes photographies grand format en noir et blanc désignaient les objets d'un culte autrement plus audacieux. Le « carré d'as » du *Mac-Mahon* était composé par Fritz Lang, Otto Preminger, Raoul Walsh et Joseph Losey. Des auteurs : indubitablement. Des metteurs en scène : cela va sans dire. Si les deux Autrichiens de Hollywood apparaissent essen-

tiels à l'équipe des *Cahiers du cinéma* (et notamment aux yeux d'un Jacques Rivette qui fonde sa conception de la mise en scène – ce qui n'est beau qu'au cinéma – sur l'étude de ces cinéastes), les deux Américains n'ont pas trouvé pour leur part d'authentiques et savants défenseurs avant l'équipe du *Mac-Mahon*. Le souffle et le lyrisme de Walsh – qui donnent l'impression à son spectateur d'être emporté sur un tapis volant – méritaient mieux que la condescendance un brin compassée de la critique parisienne pour le vétéran hollywoodien. Mourlet et les mac-mahoniens firent mouche sur ce point : de Jean-Claude Biette et Serge Daney à Tom Conley, Michael Henry et Louis Skorecki (auteur d'un *Raoul Walsh et moi* dans cette même collection), les écrivains de cinéma les plus perspicaces sont sans conteste redevables au geste mac-mahonien. La démonstration vaudrait aussi pour l'œuvre américaine de Joseph Losey, auteur de films majeurs comme *Le Garçon aux cheveux verts* et *Le Rôdeur* avant d'être emporté dans les brumes britanniques. Elle vaudrait aussi pour ceux déjà cités auxquels il convient d'ajouter Jacques Tourneur (autre découverte majeure du groupe) et le plus grand de tous, le « cinquième as » : Kenji Mizoguchi.

Qu'ont-ils donc, ces grands artistes, que les autres n'ont pas ? Un sens de l'évidence et de la transparence ; une aptitude à fasciner le spectateur qui ne se demande pas une seconde ce qu'il est en train de faire quand il regarde leurs films ; un respect du monde, de l'espace, des lieux, de la vraisemblance et des personnages ; une conception naturellement aristotélicienne de la fiction où la force de l'action l'emportera toujours sur les artifices de la diction : le poète est tel parce qu'il fabrique des histoires (*muthoi*) plutôt que des vers (*metron*) ; et, s'il n'est pas capable d'inventer pleinement ce monde fictionnel, il n'est pas un artiste car il ne représente pas (*ou mimètes*) – à lire Michel Mourlet, l'on s'aperçoit que les leçons de la *Poétique* ont été miraculeusement conservées pendant vingt-cinq siècles et que,

décidément, premier des mac-mahonniens, Aristote est le meilleur des critiques de cinéma.

La référence au Stagirite est cursive, quoique discrète, dans *L'écran éblouissant*. Michel Mourlet oppose bien dans son avant-propos la *poésie agissante* d'Ulmer, Lupino et consorts aux « grandes machines » célébrées un peu partout aujourd'hui. Mais il se révèle surtout dans sa passionnante conversation avec Hubert Ricard, « philosophe lacanien ». Vous ne connaissez pas Hubert Ricard ? Vous avez tort, mais on ne saurait vous blâmer. J'ai eu, pour ma part, la chance de le fréquenter quand j'enseignais la philosophie et que les autorités académiques parisiennes m'avaient confié l'animation d'un atelier d'esthétique destiné aux « chers collègues ». Succédant à Marianne Massin qui avait initié ce beau monde à la subtilité musicale, je parlais évidemment de cinéma. Je vis arriver un immense gaillard à la crinière blanche et à l'accent toulousain. Brillant philosophe, ancien élève de Guillermit à Louis-le-Grand, il avait été professeur d'hypokhâgne, puis avait affronté ses démons, quelque part entre Hegel et Lacan (en effet). Il avait surtout été marqué au fer rouge par le cinéma comme la plupart des philosophes qui ont eu vingt ans au tournant des années 1960 ; ce fut notamment le cas de Dominique Noguez, Philippe Lacoue-Labarthe, Clément Rosset ou Jean-François Mattéi. Pour Hubert Ricard, le truchement essentiel fut le mac-mahonisme et notamment la lecture des textes de Michel Mourlet. Je me rappelle une séance de notre atelier où, à plus de trente-cinq ans de distance, en une extraordinaire anamnèse, Ricard exposait les « principes du mac-mahonisme ». On en retrouve plus que la trace dans son échange avec Mourlet, assurément l'un des textes les plus intéressants publiés sur le cinéma ces dernières années. Restant souverainement lui-même, mais taraudé par la torpille Ricard, Mourlet parvient, à son tour, à affiner d'anciens arguments et à se remettre à l'ouvrage quand il avait promis de s'intéresser au cinéma français, au théâtre et à la littérature. Le mac-mahonisme est un

classicisme dans la mesure où pour ses tenants l'art doit rester caché. Tout ce qui rompt la fascination fondée sur « la logique spontanée de la vision » – c'est-à-dire les mouvements de caméra intempestifs, les effets, les interpellations – est indubitablement à proscrire. Il en va de même pour le montage et la métaphorisation du réel par le cinéma. Et, comme il faut être logique, *exeunt* Eisenstein, Resnais, Antonioni… Et Godard, me direz-vous, qui semble être concerné très directement par l'absolutisme mac-mahonien ? L'affaire est loin d'être tranchée. Il faut tout d'abord noter que le cinéaste franco-suisse est le seul cinéaste de la Nouvelle Vague qui trouve grâce aux yeux d'un Mourlet, sensible à l'élégance de ses premiers films – l'auteur de « Sur un art ignoré » fait d'ailleurs une apparition dans *À bout de souffle*, film tourné en août 1959, exactement au moment où l'article fondateur de Mourlet paraît dans les *Cahiers du cinéma*. Godard a probablement dû être marqué et troublé par cette lecture. Il en a retiré une phrase, mise en exergue de toutes les versions du scénario du *Mépris* et prononcée par une voix anonyme au générique : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. » Godard avait vraiment été frappé par l'idée générale – remarquable définition du cinéma classique –, mais il ne s'était pas privé de sensiblement transformer la formulation et avait surtout attribué la pensée à André Bazin. Il existe désormais une petite bibliothèque sur le sujet, contentons-nous de rappeler la phrase exacte de Michel Mourlet : « Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs » ; et évitons les querelles d'escholiers limousins sur la plus ou moins grande pertinence » de l'une ou l'autre des versions du mythe. Ce qu'il faut retenir, en revanche, c'est l'insistance du *kosmos* : non seulement *il y a* un monde, mais en lui résonne un accord ; et cette harmonie entre nos désirs et ce que nous voyons sur l'écran est suffisamment exceptionnelle pour avoir valeur de définition. C'est ce que l'on attend du cinéma.

Restent deux questions qui sont des faux problèmes. La première est la relation à la vie. Notre existence est, quant à elle, rien moins que cosmique – cela se saurait… François Truffaut s'insurgeait à juste titre contre un slogan publicitaire fameux en son temps : « J'aime la vie ! Je vais au cinéma ! » L'auteur de *Baisers volés* proposait un retournement simple et efficace : « Je n'aime pas la vie ! Je vais au cinéma ! » Michel Mourlet revient brièvement sur ce point dans son avant-propos et assume avec une juste mesure l'âge du capitaine – qui n'est plus celui de l'amour-passion. Comme l'écrivait le même Truffaut, mais « traduit » cette fois par le Dominique de Roux de *La Maison jaune* : « Le cinéma, c'est une femme aimée entre quinze et trente ans. Ensuite, on se rend compte que le cinéma n'a pas d'importance, une chose parmi d'autres, comme la femme aimée, jeune. » Chaque génération se doit de ressentir ce moment d'absolu avec ses propres exemples qui n'excluent nullement les anciens ; chaque génération est mac-mahonienne. Ce qui prouve que la deuxième question, celle du moderne, c'est-à-dire de l'acosmique, est bien une variante de la première. L'appel du présent s'oppose alors à la force de la présence : ce fut la tentation de Godard ou d'Assayas, et aussi de Daney qui à la fois vantait le goût parfait du dictionnaire des films de Lourcelles (autre bréviaire du mac-mahonisme) et reprochait à son auteur de trop regarder dans la lunette arrière. De bons arguments pouvaient se trouver chez Robert Musil : il faut être à la hauteur de son époque, si peu élevée soit-elle. Les mac-mahonniens préféraient continuer à s'éclater hors du temps.

Marc Cerisuelo

Avant-propos

Mon histoire d'amour avec le cinéma est d'abord celle d'un éblouissement. Les livres, la littérature sont mes véritables amis d'enfance, je les ai toujours connus, ils font partie de ma vie intime, ils ne m'auront pas quitté. Le théâtre, la peinture, la musique, je les ressens comme ces camarades déjà presque adultes qu'on se fait dans les dernières années d'études et qui deviendront, même éloignés par les circonstances, des amis sûrs – ou disparaîtront sans laisser de trace. Le cinéma, c'est autre chose. Si vous n'avez jamais découvert à vingt ans, surgie au bout d'une plage, une jeune fille nimbée de soleil qui vous apparaît soudain telle que vous la rêviez sans la connaître, vous ne pouvez imaginer ce que fut ma rencontre avec le cinéma. Moi qui, à cet âge, éprouvais une certaine difficulté à me saisir de la réalité, à m'accoler aux choses concrètes, qui sentais le sable du monde s'écouler entre mes doigts, soudain je le vis solide, compact, roc ruisselant de lumière et d'ombre devant moi ; un monde plus intelligent, plus signifiant, *donc* plus beau : plus vrai que le vrai.

Le coup de foudre, l'amour-passion, états orageux de l'atmosphère mentale, ne sont pas construits pour durer. On peut le déplorer comme les midinettes, le nier comme les autruches ou, au contraire, s'en féliciter si l'on constate que ces dispositions précaires font place à des sentiments plus stables. C'est un peu ce qui m'est arrivé dans ma relation sentimentale avec le cinéma. Des pulsions incontrôlées ne me jettent plus

hors de mon domicile pour courir sans délai vers une salle lointaine qui afficherait, s'il se pouvait encore, un film d'Edgar Ulmer inconnu de moi. Je ne hurle plus de rage en regardant une séquence filmée au ralenti par un idiot qui veut faire un effet de style. Je ne crois plus que seuls une douzaine de metteurs en scène méritent ce nom et qu'une douzaine de plans dans leurs meilleurs films imposent que l'on se prosterne à leurs pieds. Mais une sorte de basse continue, de trame sonore faite de plaisir, de tendresse, d'équilibre et d'habitude, tapisse mes jours de cinéphile apaisé.

J'ai beaucoup élargi ma palette. Peut-être sous l'influence du théâtre et avec la bénédiction de l'immense Molière, je me suis intéressé de plus près à la comédie. Je me suis rapproché du cinéma français – que j'avais par trop négligé dans ma jeunesse – à mesure que j'observais le déclin de Hollywood, je veux dire l'affaissement du génie créateur américain, masqué aux yeux des distraits et des inconditionnels par les budgets pharamineux, une perfection formelle et vide, la violence devenue système de ponctuation, les tours de prestidigitation numériques qui émerveillent les enfants.

À côté de certains petits films français, espagnols, italiens, faits un peu à la va-comme-je-te-pousse mais fourmillant d'invention, le cinéma à la Scorsese m'apparaît au bout de dix minutes d'espérance presque toujours déçue comme un habit d'académicien bavard coupé chez le bon faiseur. Il y avait plus de *poésie agissante* dans deux plans de Ludwig, de Fuller, d'Ulmer, d'Ida Lupino, de Cottafavi ou d'Anthony Mann que dans toutes ces grandes machines célébrées par les médias, réjouis de retrouver chaque fois l'« art du XXe siècle » au niveau « Pognon-Pipole-Pub » sur lequel il n'y a rien d'autre à dire que « Pognon-Pipole-Pub », ce qui constitue le bonheur absolu de notre paradis terrestre.

En sorte que je pense n'avoir jamais dévié de la route tracée par *Sur un art ignoré*. Je persiste à tenir la vision « mac-mahonienne » du cinéma pour seule valable, rejoint en cela

par un nombre croissant de jeunes gens, d'étudiants, d'universitaires, de « cinéphages » de tous pays, voire de réalisateurs… mac-mahoniens sans le savoir ou le sachant. Ce n'est donc point par hasard que, tout récemment et dans le même temps, un éminent professeur de l'Université de Bowling Green dans l'Ohio, Robert J. Berg, me demandait de préfacer son dernier livre, *À la rencontre du cinéma français* (Yale University Press), tandis que le philosophe Hubert Ricard s'entretenait avec moi des fondements et des principes de l'« école du *Mac-Mahon* ».

Et cinquante ans plus tard, dans ses meilleurs moments, comme une femme aimée avec laquelle on vit depuis longtemps et dont, à l'improviste, avec les yeux de radium de la mémoire, on retrouve sous le fard d'aujourd'hui le jeune visage d'autrefois, l'écran que je regarde redevient éblouissant, une lumière bouillonnante en déborde et mon cœur de cinéphile recommence à battre. Prélevés sur un électrocardiogramme long d'un demi-siècle, j'ai recueilli dans ce livre quelques-uns de ces battements de cœur.

Conversations en 2008-2010

AVEC HUBERT RICARD, PHILOSOPHE LACANIEN

Hubert Ricard est un philosophe qui se réfère à la philosophie classique et à l'œuvre de Lacan ; et dont une particularité qui nous intéresse ici est d'avoir découvert le cinéma à travers la vision «mac-mahonienne» exposée dans mes premiers écrits.

Michel MOURLET. – Vous êtes, Hubert Ricard, philosophe de profession (curieuse profession qui, comme aurait dit Valéry, consiste à se *spécialiser* dans ce qu'il y a de plus général : penser le monde !) ; professeur de philosophie, vous appartenez à l'Association lacanienne internationale ; votre étude, parmi d'autres, sur Lacan et Spinoza fait autorité. Conjointement (ou parallèlement, ou paradoxalement, vous m'expliquerez cela), vous vous passionnez depuis toujours pour le cinéma, et pas n'importe lequel : dans votre expérience esthétique du cinéma, vous réservez, m'avez-vous dit, une place particulière à la révolution dite « mac-mahonienne » analysée et proclamée dans mes écrits. Pouvez-vous éclairer ce chemin peu banal, d'abord sous l'angle biographique, en commençant par vos commencements ?

Hubert RICARD. – J'ai passé ma jeunesse à Toulouse. C'était déjà pour les lycées de l'après-guerre l'époque des ciné-clubs : des projections des *Visiteurs du Soir*, du *Trésor de la Sierra Madre*, d'*Alexandre Nevski* étaient suivies de discussions confuses mais passionnées. J'avais déjà, à quinze ans, le sentiment que le

cinéma était un art aussi important que la musique classique – je dévorais les premiers microsillons. Très vite je perçus l'originalité et la vaillance des textes critiques de Truffaut dans *Arts*, et bientôt j'attendis avec impatience l'arrivée, dans les kiosques toulousains, du dernier numéro des *Cahiers*. Politique des auteurs, primat de la mise en scène, dégagement des thématiques, avec un brin de métaphysique, tout cela contrastait avec la banalité de la critique installée, férue de bons scénarios et de cinéma français – comme celle d'aujourd'hui.

Khâgneux à Louis-le-Grand par la suite, je passai plus de temps à la Cinémathèque de la rue d'Ulm qu'à suivre mes cours de latin ; j'assistais aux rétrospectives des grands du muet, ou des metteurs en scène « *Cahiers* », j'admirais la justesse ou le sens esthétique de tel texte de Rivette ou de Rohmer. À leur suite, je privilégiais dans la mise en scène l'originalité d'un temps narratif, l'organisation visuelle des plans telle qu'un Hitchcock pouvait la mettre en œuvre, la thématique, qui pouvait révéler un niveau de sens plus profond que la littéralité du scénario, et je méprisais la direction des acteurs, censée relever du théâtre ou en tout cas de l'inessentiel.

J'étais devant un dilemme. Fallait-il penser que le cinéma parlant relevait avant tout de la narration, qui, toute spécifique qu'elle soit, renvoyait plutôt au roman ou à la nouvelle, qui n'appellent pas l'expérience sans cesse renouvelée d'une lecture répétée et fréquente ? Ou bien la durée filmique évoquait-elle plutôt la musique ou l'opéra, de sorte que les films majeurs, comme des quatuors de Haydn ou de Mozart, nécessiteraient un « apprentissage » de leur forme dans le temps, s'avérant de plus en plus beaux à l'expérience, au moins jusqu'à un certain seuil ? Je voyais cinq fois, dix fois les chefs-d'œuvre du cinéma, plus même encore, cherchant à donner sa chance à la seconde hypothèse dont je m'apercevais qu'elle pouvait aussi marcher pour la peinture de Cézanne ou de Matisse.

Hélas mon obstination tourna bientôt au désastre : je me lassai par exemple des bons mots et de la direction brouillonne

de Renoir, pourtant mis au pinacle par les tenants du « cinéma oblatif » à cause de son usage de la profondeur de champ et de son refus du montage « captatif ». Et tout mon univers de cinéphile fut au bord de s'effondrer : la prose des *Cahiers* n'était pas toujours égale, leur métaphysique paraissait désormais incertaine à l'étudiant en philosophie que j'étais devenu. Et les grands critiques s'avéraient de médiocres metteurs en scène, et ce dans le cadre même de leur esthétique : à preuve, *Le Beau Serge*, *Les Quatre Cents Coups* ou *Paris nous appartient*.

Je me disais que j'avais surestimé le cinéma, et je n'arrivais pas à sortir de ce marasme. J'ai eu alors la chance de vous rencontrer et, grâce à la perspective que vous traciez, de réorienter mon regard et d'aimer vraiment beaucoup à nouveau le cinéma, et sans jamais plus désormais m'en déprendre.

Michel MOURLET. – Nous n'avons pas tout à fait commencé de la même façon. Mes amis et moi étions Parisiens ou de la proche banlieue. L'état d'esprit des ciné-clubs, que nous percevions comme scolaire, lourdaud et moutonnier, souvent d'une totale incompétence, ne nous attirait guère. Avant et pendant le *Mac-Mahon*, nous étions des piliers de la Cinémathèque, des mordus des petites salles de quartier qui pullulaient dans les années 1950. Pour ma part, j'ai connu mes premières émotions de cinéphile – cela va peut-être vous surprendre – avec *J'accuse* d'Abel Gance, *Voyage en Italie* de Rossellini, *Les Forbans de la nuit* de Jules Dassin, *La Règle du Jeu* de Renoir… Mais, avant de poursuivre, pourriez-vous préciser ce que recouvrent pour vous dans le domaine du cinéma les qualificatifs « oblatif » et « captatif » qui, introduisant les deux notions antinomiques de « don » et de « capture », ne seront certainement pas sans conséquence sur la suite de notre entretien ? Nous arrivons en effet, maintenant, à la première « question de fond » : qu'est-ce qui, de prime abord, dans ce qu'il est convenu d'appeler le « mac-mahonisme », vous a paru de nature à vous rendre votre enthousiasme perdu ?

Hubert RICARD. – Votre remarque va m'obliger à une réplique un peu longue. Vous me prenez un peu au dépourvu pour ce qui est de l'origine exacte de ces termes, sans doute repérable dans les *Cahiers* ; mais, même si on n'y trouve pas les mots eux-mêmes, le concept de cette opposition est présent dans le très bon texte de Bazin, *Évolution du langage cinématographique*. Si on laisse de côté les données chronologiques qui rendent les choses plus complexes sans vraiment modifier l'opposition conceptuelle introduite par Bazin, celui-ci oppose les cinéastes « qui croient à l'image » et ceux « qui croient à la réalité ». Avec les *cinéastes de l'image* interviendrait une distinction entre « chose représentée » et « représentation ». Et les modalités par quoi la représentation – Bazin dit l'image au sens général du terme – se distinguerait et qui donneraient à celle-ci une consistance propre seraient la *plastique* et le *montage*.

Bazin caractérise la première notion par des éléments très divers – décors, éclairage, cadrage… – qui tous impliquent un écart avec la représentation directe, « vraie », et donc une intervention du metteur en scène, un parti pris *subjectif*. Au lieu d'*offrir* au regard du spectateur la réalité telle qu'elle est, dans ce qui serait sa richesse inépuisable, le metteur en scène *capture* l'attention du spectateur en interposant sa vision, et déforme, voire défigure, la réalité du monde.

Quant au montage, selon Bazin, « l'organisation des images dans le temps », la chose va moins de soi, en tant qu'il semble résulter le plus souvent de la nécessité d'articuler l'action logiquement, simplifiant en quelque sorte la réalité, mais ne la déformant pas. Toutefois la référence au *montage parallèle* de Griffith, *a fortiori* au *montage-attraction* d'Eisenstein, permet de saisir d'emblée ce que serait cette intention du metteur en scène qui se surimposerait en quelque sorte à la présentation du monde réel. Et Bazin donne finalement à cette perspective une valeur générale et propose, comme définition du montage : « La

création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procèdent de leur seul rapport. »

En opposition au montage, la profondeur de champ devient emblématique pour les *cinéastes de la réalité*. Bazin cite Renoir et Wyler – le cas de Welles, également cité, est plus problématique, car comment lui dénier une intention plastique ? La profondeur de champ substitue le plan unique à la succession fragmentée des plans, et élimine donc le supplément de sens dû au rapport des plans dans le montage. Sa structure est « plus réaliste » : la scène se déroule telle quelle sous les yeux du spectateur, sans aucune fragmentation artificielle. L'affrontement à la « vérité » est plus direct, et c'est bien ce qui définit la tentative de Renoir metteur en scène, quel que soit l'échec auquel, me semble-t-il, elle a abouti.

La seconde propriété que donne Bazin, et qui renvoie plus précisément à l'idée d'oblativité, serait que le spectateur, n'étant plus « capté » ou « contraint » par le montage, aurait un certain degré de liberté pour « choisir » les éléments du plan qui font sens pour lui, et participerait activement à l'élaboration de ce sens, tout en pouvant s'installer dans une certaine ambiguïté sémantique. Comme, sans méconnaître la possibilité de cet effet, je doute qu'il soit très consistant sur le plan esthétique, je le laisserai de côté.

Les références chronologiques parallèles fournies par Bazin étaient souples, puisque, si le « cinéma de la réalité » émergeait d'après lui un peu avant et autour de 1940, après un cinéma muet très majoritairement « captatif », il situait Stroheim et même Murnau du côté des cinéastes de la réalité.

C'est cette distinction qui me semblait prévaloir avant que vous ne me fassiez découvrir le « mac-mahonisme ». Dans l'après-coup, elle me paraît remarquablement intelligente et d'une valeur synthétique incontestable. Mais je comprends aussi son insuffisance.

D'une part, elle ne me paraît pas discriminante pour assurer un jugement esthétique, et Bazin lui-même s'en est rendu

compte quand il compare en valeur l'œuvre de Ford (cinéaste de l'image) et celle de Wyler (parangon des cinéastes de la réalité). Je vais revenir tout de suite sur ce point.

D'autre part, en mettant au premier plan l'opposition entre un cinéma foncièrement narratif et un cinéma de la réalité qui permettrait à celle-ci d'imposer son ordre propre, Bazin en reste à ce que je caractériserai approximativement la mise en scène « extérieure », la comparaison entre les modes de récit ou de temporalité, les structures du plan ou celles de l'espace où il se découpe – bref, la mise en scène selon les *Cahiers*.

Pour ce qui est du premier point, je ne crois pas que le cinéma « captatif » soit forcément infidèle à ce qui serait une « essence du cinéma », art du réel, et non la mise en œuvre artificielle d'une fiction. Tout simplement parce qu'il n'y a pas d'« essence » universelle ou *a priori* du cinéma. Sans doute, la nécessité de ne pas en rester à l'artifice du montage, la tentative du cinéma oblatif et, *a fortiori*, l'expérience mac-mahonienne constituaient un au-delà indispensable aux premiers pas « plastiques » de l'art du cinéma. Mais seule compte en définitive la logique interne de l'œuvre et de son auteur. Un de mes rares désaccords avec vous porte sur Eisenstein. Je ne fais que l'évoquer, car je souhaite avant tout parler ici des grands mac-mahoniens mais si vous le souhaitez nous pourrions en reparler. Et il y a le cas de Ford qui, pas plus que Hawks, n'atteint l'intensité magnifique de la direction de Walsh, mais qui a su allier avec bonheur « beau plan » et maîtrise narrative – je pense au début de *The Searchers*.

Le cinéma qui refuse le montage ou du moins réduit son rôle semble au contraire éviter l'artifice, nous mettant par là face au réel lui-même. C'est bien ce que vous soulignez dans votre texte *Le montage transparent*. Mais pour saisir quoi ? Si on prend par exemple la dernière scène de *Stromboli*, la volonté d'en rester au réel pur sans apprêt, qui fait de Rossellini un parangon du « cinéma oblatif », aboutit à une présentation d'Ingrid Bergman marchant dans le paysage en caméra continue, tandis que le

« pris sur le vif » de la direction aboutit au « n'importe quoi » sous prétexte d'authenticité. Et si Renoir évite le montage pour garder à la « scène » sa « vérité » et son unité, que vaut cette vérité quand sa direction est brouillonne et informe, et trop centrée sur les effets de parole pour conserver sa consistance au jeu de l'acteur ? Le cinéma oblatif, sauf s'il projetait sur le spectacle vide qu'il propose tel thème théologique de la nature ou du réel comme image de Dieu, ne débouchait donc sur rien de consistant.

Artifice ou vide d'une promenade à travers les objets et les arrière-plans ? Je ne sortais pas de mon marasme. C'est alors que vous m'avez soudainement fait voir quelque chose que j'étais jusque-là incapable de voir, et qui était pourtant là devant mes yeux. Personne n'est mieux placé que vous pour décrire cette expérience et son émergence. J'ai envie de vous demander à la fois les circonstances contingentes de cette émergence, mais aussi ce qui vous a assuré que vous aviez rencontré un champ absolument nouveau, qui n'avait même pas été pressenti jusque-là par la critique.

Michel MOURLET. – La question du montage, que vous soulevez, est en effet primordiale et s'impose presque à tous les stades d'une réflexion sur le cinéma. Il convient d'abord, je crois, de distinguer clairement deux opérations qu'en général on amalgame ou l'on confond (je ne m'en suis pas privé dans mes écrits) : le découpage et le montage proprement dit. Les deux opérations concernent l'organisation des « cellules » (ou unités) du langage visuel : plans et séquences, dans un dessein tant narratif que sémantique, dramatisation et sens étant intimement liés, bien entendu. Mais le découpage et le montage se situent de part et d'autre du tournage, le premier *avant*, au stade préparatoire, ou, le cas échéant, *pendant* (improvisation à chaud et « sur le tas »), tandis que le montage *stricto sensu* intervient *après*. Cette distinction appelle une remarque : si le découpage a été bien conçu et le tournage solidement pris en main, un mon-

tage ultérieur paraît inutile. Cela, c'est sans doute l'utopie d'un mac-mahonisme radical, l'idéal impossible à atteindre, car il y a toujours des approximations insatisfaisantes, des ratages, des bavures, qui obligent à retourner des scènes ou à couper des plans, c'est-à-dire à opérer dans le matériau filmé des choix nécessitant un montage. Vous voyez ce que je veux dire : dans les pires des cas, qui sont je pense assez fréquents, le montage est une opération de sauvetage destinée à pallier ou à dissimuler les difficultés du cinéaste à maîtriser sur le plateau les éléments constitutifs de son film.

Pour ce qui est de l'« organisation des images dans le temps », je préfère donc aujourd'hui parler de « découpage », en plans, en séquences, en scènes ou en ce qu'on voudra, car le travail en question intervient ou devrait intervenir avant et à la rigueur pendant le passage de la conception à l'exécution, exactement comme on pense une phrase ou un ensemble de phrases avant de les coucher sur le papier, quitte à en modifier quelque peu l'ordonnance après coup.

Revenons à votre propos. Les « montages » de Griffith ou d'Eisenstein auxquels vous faites allusion, de même que les inserts métaphoriques de Gance, de Chaplin ou d'autres (plans d'animaux présentés comme illustratifs de comportements humains, par exemple), sont des procédés essentiellement *littéraires* qui, selon moi, dénotent une conception erratique (plutôt qu'erronée) de la narration cinématographique, bien qu'en soi ils ne trahissent pas le réalisme de la figuration. Seulement ils bousculent ce que j'appellerai la « logique spontanée de la vision », qui n'a aucun rapport avec la logique de la lecture, qui est celle de la pensée.

La pensée, l'imagination échappent aux lois du temps et de l'espace, mais non point l'œil. Si vous aviez rencontré Napoléon, jamais, sauf peut-être après l'absorption d'une demi-bouteille d'un excellent calvados, jamais vous n'auriez vu soudain le bec crochu d'un aigle à la place de son bicorne. Le cinéaste qui montre cela, même s'il possède par ailleurs une

puissance figurative et épique hors du commun, trahit la vocation originelle du cinéma et ignore la différence prodigieuse, fondamentale, ontologique, qui le sépare des arts traditionnels.

Je ne sais ce qu'il en est pour vous, mais, quant à moi, ce genre de choses, comme les mouvements de caméra intempestifs, tout ce qui *se remarque* dans l'agencement stylistique des images-sons (je prends *style* dans un sens global de machinerie – vocabulaire, syntaxe, rhétorique – utilisée par le narrateur pour conférer un maximum d'efficacité à ce qu'il donne à voir et à entendre), tous ces *effets* (de manche, de menton, d'éloquence) provoquent une rupture de l'*attention captivée* que je porte au spectacle. Je cesse brutalement de croire à ce que je vois, je suis ramené à mon présent banal, à ma liberté de spectateur coincé dans son fauteuil, situation déplorable pour un aristotélicien de mon espèce. Vous aurez observé que je n'ai pas employé ici le mot « fascination », acmé de la volupté dramatique, car je la crois davantage réservée aux sommets de la tragédie et je ne veux, ici, exclure ni dédaigner aucun genre. Entre parenthèses et pour clore ce chapitre de la jouissance dramatique, les « brechtiens », qui revendiquent la non-immersion, la non-identification – en somme, qui exigent de garder la tête froide et leur lucidité critique, voire révolutionnaire, durant tout le spectacle –, m'évoquent irrésistiblement des bas-bleus qui refuseraient l'orgasme en faisant l'amour. « Ah, non ! je ne suis pas une bête, moi ! Je ne jouis pas, je pense à la reproduction de l'espèce ! » Voilà le brecht-intello basique, finalement très proche de Philaminte et Bélise.

Sur le montage-découpage, encore. Vous dites que le plan-séquence, éliminant la fragmentation, est plus réaliste. Je ne vous suivrai pas complètement sur ce point. La fragmentation en champ-contrechamp au cours d'une conversation, par exemple, ne s'oppose nullement à la direction naturelle du regard d'un spectateur, d'un troisième convive à la même table si l'on veut, dont les yeux vont de l'un à l'autre interlocuteur comme dans une partie de tennis. L'erreur serait, au contraire,

de faire pivoter sans cesse la caméra en plan continu, ce qui forcerait à voir un défilement spatial ultrarapide qu'on ne distingue pas, qu'on *oublie totalement* dans la situation réelle.

Pour généraliser le propos, je crois que depuis la caméra des origines, celle que l'on plantait comme devant une scène de théâtre, la grammaire visuelle classique, celle qui s'est élaborée et perfectionnée peu à peu dans la majorité des films de la même façon que jadis la grammaire des mots, ne s'est guère écartée du point de vue naturel d'un spectateur certes de plus en plus mobile, agile, perspicace, mais qui espère à juste raison que son œil ne sera pas contredit, malmené, effaré par des visions inadéquates, ressenties comme fausses, artificielles et donc destructrices de sa croyance à la fois volontaire et spontanée à la réalité de ce qu'il regarde, condition absolue de son plaisir et, comme dit Corneille, de la purgation des passions. Le « faire comme si c'était vrai » des enfants qui jouent (réclamé aussi par Claudel, par Montherlant, pour le théâtre), enfants qui pour un moment se transportent dans un autre univers aussi vrai que le vrai, tel est le désir du spectateur. Et ce désir, tout créateur de spectacle, avec ses moyens propres et ceux de son art, se doit de le respecter. L'homme de théâtre, avec les conventions et les métaphores du théâtre ; le cinéaste, avec le réalisme des apparences.

C'est pourquoi, contrairement à vous, je pense qu'il y a une « essence » du cinéma, non pas bien sûr *a priori*, non pas mystérieusement et métaphysiquement platonicienne, mais dégagée de nos multiples expériences et de son existence même à partir de l'invention de la photographie et de l'idéal mythique (comme en d'autres domaines Icare pour l'aviation, ou Argus pour la télévision…) de reproduction intégrale du réel. Voilà, si vous voulez, mon « ontologie phénoménologique » à moi… Cela, il va sans dire, n'est que l'instrument. Il y faut une main qui le conduise et lui imprime ses choix. Nous nous attarderons peut-être une autre fois sur cette notion de *choix dans le réel*, capitale pour ce qui nous occupe, puisque le cinéma n'a pas besoin de déformer sa matière pour l'exprimer.

Hubert RICARD. – Je n'ai pas la moindre objection à l'opposition que vous rappelez entre découpage et montage, et sa conséquence logique serait idéalement la disparition du montage, même si, comme vous le faites remarquer, le montage reste en fait nécessaire, et le plan unique dans l'exemple que vous évoquez serait ridicule. Mais je ne prenais pas cette idée à mon compte, puisque j'évoquai les commentaires de Bazin sur Wyler. Le champ-contrechamp classique dans le cas d'un dialogue tendu est souvent la solution la plus naturelle.

Mais il me semble que la référence au découpage renvoie à la question de la narration et de son rôle généralement reconnu comme essentiel, et à tort à mon sens, du moins pour la forme de cinéma la plus originale, celle qui a introduit une forme de lyrisme tout à fait spécifique, dans l'art des « grands macmahoniens ».

L'échec du cinéma d'art a rapidement montré que le cinéma n'était pas essentiellement plastique. Les plasticiens de génie sont fort rares : j'évoque rapidement Eisenstein – nous polémiquerons peut-être une fois prochaine à son propos, puisque je sais que vous ne l'aimez pas – et Murnau, si différents qu'ils soient, parce que l'un et l'autre ont réussi à inventer une dynamique plastique qui n'était pas principalement narrative ; alors que par exemple le Lang des *Nibelungen*, Dovjenko ou Sternberg sont d'un statisme désespérant. Il ne restait plus dès lors qu'à se tourner vers la narration, en insistant sur ce que la narration cinématographique pouvait avoir de spécifique, et le parlant a incontestablement, dans ses premiers « chefs-d'œuvre » – disons : *Scarface* ou *The Informer* –, illustré ce virage. Mais, à partir de là, le public et la critique – entraînée sur la pente facile du « thématique » – sont restés prisonniers de ce primat de la narration, qui bénéficie aujourd'hui encore, malgré la parenthèse *Cahiers*, d'un large consensus.

Or il y a sans doute à intégrer les articulations narratives – ce que vous nommez le découpage – à la mise en scène lyrique et

intense du mac-mahonisme. Mais elles ne jouent qu'un rôle secondaire, comparable à celui des livrets d'opéra. Des situations contrastées et tendues, une certaine cohérence des personnages sont utiles ; mais c'est la direction et l'orientation de la scène, incarnées concrètement dans les expressions et les gestes des acteurs, qui constituent l'essentiel. Dès lors, un scénario peut être sommaire ou artificiel : cela importe peu, car ce n'est pas en lui que se situe la « vérité » du film. J'évoque des films pour moi aussi admirables que *House by the River*, *Band of Angels* ou *Figures in a Landscape*, sans parler, bien sûr, du *Tigre d'Eschnapur*. Défendre globalement la « vérité » de ces films ne me paraît pas indispensable. J'ajoute même que ce que vous appelez la « grammaire classique » du cinéma ne s'harmonise le plus souvent avec une mise en scène « vraie » que précisément parce qu'elle s'efface devant elle, ce que, je crois, vous avez d'ailleurs noté.

Si je conviens donc avec vous que le concept de *vérité esthétique* est tout à fait authentique – il relève d'ailleurs d'une longue tradition qui remonte à la *Poétique* d'Aristote –, je souhaite le circonscrire à la seule mise en scène, et c'est précisément ce qui en fait la difficulté, puisqu'il ne peut s'agir que d'une vérité *sensible*, qui résiste à l'analyse conceptuelle, et nous condamne sans doute à la cerner de façon indirecte.

En revanche, j'exprime de fortes réserves sur votre usage du terme « naturel », quand vous parlez « du point de vue naturel du spectateur ». Je suppose qu'il s'agit d'une nature « essentielle », car sur le plan du fait vous m'accorderez que ce qui aurait dû en être la conséquence, soit la « popularisation » du mac-mahonisme, ne s'est guère produit. Tout au contraire, me semble-t-il, l'attitude la plus naturelle du spectateur consiste à s'intéresser à l'« histoire », à projeter sur elle et sur les acteurs son imaginaire personnel, et, au moins dans un premier temps, à éluder toute perception effective de ce qui est proprement la mise en scène. D'où la nécessité d'une éducation de la perception visuelle. C'est donc plutôt la culture que la nature qui me paraît jouer dans cette perspective.

Ce qui n'est pas donner quitus à l'autre forme de projection imaginaire – je le note au passage – qui s'effectue sur le plan de la théorie. Le cinéma donne lieu à de multiples discours de type « thématique » ou « conceptuel » qui n'ont le plus souvent aucun rapport avec l'expérience même de l'œuvre. Malgré leur caractère apparemment « théorique », ils participent de l'imaginaire du discours courant de l'esthétique, voire de l'Université, et proposent des constructions arbitraires, qui ne sont pas lestées par une référence solide à ce qui pourrait être le « réel » de l'œuvre d'art cinématographique ; je n'en excepte pas Cavell qui reste dans le « thématique » ou décrit plus la conscience du cinéphile, avec ses à-peu-près et ses errances, qu'il ne cerne proprement la mise en scène à l'œuvre dans les films.

Pour revenir au « naturel », j'ajoute que, de façon générale, l'art moderne, si l'on considère certains de ses plus grands artistes – Picasso, Schönberg, Rimbaud ou Trakl –, a manifesté une violence destructrice qui a pu être dénoncée comme antinaturelle par tous ceux qui sentaient vaciller les repères jusque-là admis. Sans doute, la révolution « mac-mahonienne », qui s'effectue – assez mystérieusement pour moi, d'ailleurs – autour de 1950, malgré la noirceur de certains des films en cause – je cite pêle-mêle *White Heat*, *The Prowler*, *The Big Heat*, *Oharu* ou *Angel Face* –, ne s'inscrit apparemment pas dans ce contexte de destruction de formes antérieures. Il s'agit plutôt de quelque chose de radicalement neuf – en tout cas dans le cinéma, quoique je ne pense pas qu'il faille écarter des rapprochements possibles avec la durée des grandes œuvres musicales, ou, pour les arts plastiques, à la peinture de l'« intériorité » –, je pense aux visages de la grande peinture flamande ou à ceux de Rembrandt, comme à la grande « mise en scène » baroque, celle de Rubens, du Bernin ou de Poussin, qui, loin de mériter l'accusation d'artifice qui a été si souvent portée à son égard, m'apparaît bien plutôt comme une extraordinaire tentative de recréation de la vie.

Pourtant vous avez raison : il y a bien du radicalement neuf dans cette intériorité qui dure, lisible à travers les visages et les

gestes. Mais peu de cinéphiles l'ont perçu – d'où l'imbécillité de l'accusation d'« élitisme » qui vise à clore tout débat – et il y a donc une difficulté, voire une violence, dans la « sélection » à laquelle doit être amené le regard pour privilégier la mise en scène, au sens où vous avez entendu ce terme. Rupture qui n'a rien à voir avec quelque discours pseudo-conceptuel, ni même avec une « conception du monde », si légitime qu'elle puisse paraître si on la prend en elle-même. Et c'est ici que, au-delà de mes réserves sur ce que vous appelez l'« attitude naturelle du spectateur », je vous ferai une dernière objection.

Je crois pouvoir avancer que, dans des conversations où je tentais d'expliciter le regard si nouveau que vous portiez sur le cinéma, je rencontrais de fortes réticences concernant certains aspects de votre philosophie personnelle. Y inclurais-je d'ailleurs ce que vous appelez votre « ontologie phénoménologique », puisque j'y adhère, au moins en partie ? Nous reprendrons la question. En tout cas, je pense qu'on doit distinguer l'expérience esthétique en ce qu'elle a de spécifique et les théorisations auxquelles elle donne lieu. Pour évoquer Husserl – mais, rassurez-vous, je n'irai pas jusqu'à parler *a contrario* de « science rigoureuse » –, les conceptions du monde n'ont pas de caractère nécessaire et ne valent que pour ceux qui les professent. Aussi, je pense qu'on devrait pouvoir évoquer l'expérience filmique dans le cinéma mac-mahonien en mettant autant que possible entre parenthèses, même si finalement nous avons quelque mal à y parvenir, les diverses *Weltanschauungen* que nous professons, si légitimes qu'elles puissent paraître à chacun d'entre nous. Si, en tout cas, je me permets de vous donner ainsi la réplique de ce petit dialogue, c'est parce que je crois à une universalisation possible, au moins à long terme, du goût pour les œuvres que vous avez retenues de façon si rigoureuse, à l'époque où la cinéphilie existait. Y aura-t-il un jour un public cinéphile aussi assuré que l'est aujourd'hui le public mélomane ? C'est en tout cas cet espoir qui me fait participer à la tâche dont vous avez été l'initiateur, et qui me paraît relever

du cernage rigoureux d'une expérience qui, à la longue, devrait pouvoir s'imposer.

Michel MOURLET. – Il me semble que c'est dans le texte intitulé « Fritz Lang, mode d'emploi » que j'ai précisé le moins indirectement ma position à l'endroit du scénario ou, si vous préférez, de l'« histoire » racontée par un film. Je ne vais pas me citer ici, mais essayer de me paraphraser sans cesser de m'appuyer sur ce que j'écrivais en 1985, car, si j'ai par certains côtés adouci l'intransigeance de mes choix, je n'ai pas évolué sur ce point.

Touchant le rôle et l'importance de cette « histoire », leur évaluation doit prendre en compte deux paramètres : *a)* la singularité du cinéma, reproduction mécanique des formes du réel, par rapport à tous les autres arts, nourris de conventions et de déformation ; *b)* la nature narrative-dramatique du cinéma (à l'opposé, par exemple, de celle, non discursive, non conceptuelle, de la musique, de la sculpture, etc.). Le cinéma est issu du théâtre tout en étant son contraire, puisque le théâtre repose sur une perpétuelle métaphore de l'espace, du temps et du décor.

Pour ce qui est du premier paramètre, je crois que nous sommes d'accord : dans un roman, le matériau est fait de signes combinés entre eux par des codes, la musique prélève des sons et les recompose en un bruit qui ne se reconnaît aucun modèle dans le monde naturel (à part peut-être les chants d'oiseaux de Messiaen et le « Vol du bourdon » !), la peinture immobilise, étire, rapetisse, colore arbitrairement, et ainsi de suite. La caméra, elle, s'empare de ce qu'elle « voit », les formes du monde, comme notre œil ou peu s'en faut. D'où la valeur prééminente que nous accordons à la *manière* de capter et d'organiser ces formes prises du réel et qui composent ce que nous regardons sur l'écran.

Bien. Mais alors intervient le second paramètre. Pour accéder à l'« incandescence lyrique », que j'appellerai plus volon-

tiers, d'un mot plus général et plus simple, la « puissance dramatique » d'une scène, il faut que ces formes, cette chair, soient portées par un squelette, pour que le tout ainsi constitué, exactement comme notre corps, puisse marcher d'un point à un autre. Le squelette décharné n'a d'intérêt que pour les carabins : quant à la chair sans squelette…

Dans *Le Rouge et le Noir*, il y a l'acuité du regard de Stendhal, la rapidité de Stendhal, la force foudroyante de ses phrases, mais rien de tout cela ne nous toucherait car rien de tout cela n'existerait s'il n'y avait pour les provoquer le « fait divers » dramatique qui induit les relations entre les personnages, lesquelles relations sont du ressort de l'intrigue, qui apporte non la vie, non la beauté, mais les *conditions du passage* de la vie et de la beauté. Comme dans un roman, il n'existe selon moi dans un film ni primat du scénario ni primat de la manière de le traiter (la chair), mais une finalité obligée du narré, où s'accomplit la « purgation des passions » – tous les phénomènes d'identification et de fascination – et qui repose, bien sûr, entièrement sur la qualité du matériau filmé, puisque d'un même scénario peut sortir un bon ou un mauvais film, selon le talent du réalisateur. Simplement, l'histoire, à l'arrivée, n'est plus ce qu'elle était au départ sur le papier : elle est le film lui-même, en tous ses éléments orchestrés.

J'ajouterai que, pour mon goût du moins, et puisque vous y faites allusion, je ne m'intéresse vraiment à un opéra que si je sais ce qui s'y passe. J'ai même la faiblesse de croire – l'aveu doit vous être douloureux à entendre ! – qu'il est fait pour cela et que ni le compositeur de *Fidelio*, ni Wagner, ni Debussy, pour ne citer qu'eux, ne m'auraient refusé ce droit légitime d'approfondir mon plaisir en en comprenant la cause.

J'arrive maintenant à vos observations sur mon emploi de l'adjectif « naturel ». Je n'utilisais ce mot que dans un sens strictement physique, si je puis dire : le point de vue et le mouvement naturel de l'œil s'attachant à un spectacle quelconque qui se présente à lui, et nullement dans un sens de consommation ou d'attrait d'un spectacle cinématographique. Mais vous avez raison de le souligner : l'incapacité de la plupart des spectateurs et – hélas ! – des critiques ou soi-disant tels à percevoir les qualités et défauts intrinsèques d'une mise en scène (que les journalistes continuent à confondre avec des bizarreries de montage, des panoramiques accélérés ou d'autres imbécillités syntaxiques) – cette incapacité, donc, ne pourrait en principe se corriger que par une éducation… s'il n'y fallait aussi, je le crains, une certaine disposition native guère plus répandue que de savoir vraiment lire ou vraiment regarder un tableau. En somme, j'inclinerais plutôt vers une « sur-culture » qui fasse oublier la culture pour retrouver au cinéma le naturel, le vierge, le vivace et le beau naturel, seul étalon du jugement.

Ce que vous dites de l'art moderne en général dans ses conflits (multiples) avec le naturel est juste, mais ne me gêne pas le moins du monde dans la mesure où tous les arts traditionnels ont toujours entretenu un rapport conflictuel avec la nature, y compris dans les grandes périodes classiques, qui n'ont jamais revendiqué le naturel comme fin, mais comme moyen, leur seule fin nécessaire étant la vérité, laquelle appartient à un autre ordre que le naturel : Le Nôtre combat et ordonne la nature avec son sécateur comme Racine avec ses alexandrins. En outre, la substance même des arts traditionnels est contre nature, puisqu'elle est composée de codes, métaphores et conventions, c'est-à-dire d'*artefacts*, comme on dit en latin de cuisine anglaise. Cocteau : « Je suis un mensonge qui dit la vérité. » Certes, contrairement au passé, la modernité a beaucoup plus détruit que construit ; encore conviendrait-il de distinguer entre ceux qui détruisent pour construire autre chose, tel Rimbaud, et un Duchamp qui, par mépris de la modernité, ne laisse derrière lui que des ruines. Mais vous avez fort bien vu que le cinéma, art jeune et non pas épuisé, art absolument nouveau par son mode d'appréhension des formes, n'a nul besoin de s'autodétruire pour renaître, sauf entre les mains de quelques égarés qui n'ont pas saisi sa radicale nouveauté.

Hubert RICARD. – Avant de répondre à vos arguments – ce que je vais faire plus loin –, une petite digression.

J'ai acheté *The Big Night* qui vient de paraître en DVD pour la première fois et je me suis procuré sur Internet le DVD de *The World in his Arms*, il est vrai en VO non sous-titrée, venant d'Espagne – via la Nouvelle-Zélande. En revoyant le premier que je ne connaissais que par une très mauvaise copie pirate non sous-titrée, j'ai été émerveillé par la force et le lyrisme de la direction de John Barrymore Jr. que la caméra de Losey ne quitte pratiquement jamais pendant le film – ainsi d'ailleurs que par les performances des acteurs secondaires Philip Bourneuf et plus encore Howard Saint John. Par quelle mystérieuse empathie Losey parvient-il à susciter chez ses acteurs une telle présence, une « vérité » sensible aussi intense ? Grand privilège, puisqu'on peut noter que Robert Aldrich, qui apparaît dans le film, offrant de l'alcool à Bourneuf et à Barrymore, et qui fut l'assistant de Losey pour *The Prowler* et *M*, a sans doute tenté – mais sans y réussir du tout – de reprendre quelque chose de cette participation intense au « drame » qu'il avait pu voir à l'œuvre dans la mise en scène de Losey.

Quant à *The World in his Arms*, sans être un des films les plus ambitieux et les plus profonds de Walsh, il contient une scène merveilleuse de « coup de foudre » entre Gregory Peck et Ann Blyth. Ce moment de pur bonheur – que j'ai vu maintes fois sans jamais m'en lasser – est emblématique – comme dans bien d'autres scènes de ce genre chez Walsh – je pense à *Uncertain Glory*, *Captain Horatio Hornblower* ou *Battle Cry* – ou bien dans *Le Tigre d'Eschnapur* ou encore dans *Les Amants crucifiés* ou la scène finale de la *Fête à Gion*. Ce caractère parfaitement « comblant » de la mise en scène des grands mac-mahoniens est tout à fait comparable à l'effet sur l'auditeur des grands duos d'amour de l'opéra – j'évoque pêle-mêle *Les Puritains*, *Tristan*, *Hérodiade* ou *Les Troyens*. À partir de cette expérience rare que peut éprouver un spectateur attentif à ce qui est réellement visible sur l'écran,

assez modeste pour laisser l'œuvre parler d'elle-même au lieu de l'étouffer sous des projections sentimentales ou des préjugés d'ordre intellectuel, ce qui est peut-être un désaccord philosophique entre nous doit être relativisé. Ce n'est pas une raison pour renoncer à éclaircir chacun à sa manière, quitte à nous opposer, les données de cette expérience que votre étonnante perspicacité a su me découvrir.

« Art absolument nouveau par son mode d'appréhension des formes », dites-vous. J'ai à nuancer un peu votre remarque tout en lui donnant une approbation de fond. Comme je viens de le dire, l'effet du cinéma mac-mahonien est très comparable à celui de la musique. Il induit chez le spectateur un courant affectif qui n'a rien de vague ou d'imprécis, où se mêlent pathos, beauté, voire quelque chose d'un sens qui ne serait ni conceptuel ni significatif – je transpose ici la définition kantienne de l'Idée esthétique, qui donne beaucoup à penser sans qu'aucun concept déterminé, aucune explicitation ne puisse lui convenir. Mais ce qui rend l'effet du cinéma plus prégnant encore, c'est qu'il convoque l'image visuelle du corps et atteint sans doute quelque chose qui engage davantage l'identité du spectateur. Une voix reste toujours la voix d'un autre, même si une identification peut se produire. Dans le cas de l'image du corps, la frontière est moins déterminée : d'où l'impression de vie intense du personnage physiquement présent corrélative de l'évanouissement de ce qui pourrait maintenir pour le moi une distance ; en termes lacaniens on parlerait de dépose du regard.

Avec la peinture, le rapprochement est également possible – je reprends un point que j'ai déjà abordé. On peut évoquer les visages intensément spirituels de l'Angelico ou des grands maîtres des Pays-Bas – Roger de la Pasture, Van der Goes ou Gérard David. Mais la comparaison avec les autoportraits de Rembrandt ou de Cézanne est plus significative encore. Dans ce cas, l'artifice est manifeste. Rembrandt maintient la forme globale du visage, tout en imposant une écriture du détail – notamment de la peau – extraordinairement complexe et

parfaitement irréaliste, mais qui, parce qu'elle s'inscrit dans la forme globale, se rapporte tout de même au visage et à son expression et lui confère une présence vivante et intense : par des moyens externes et artificiels, la peinture métaphorise l'intériorité et installe en quelque sorte un affect dans la durée. La distorsion avec la forme réellement perçue est plus forte encore avec les autoportraits de Cézanne mais elle aboutit à un résultat comparable.

Le cinéma ne dispose pas de ces moyens et il doit prendre le visage tel qu'il est, sans possibilité de transformation. Mais l'animation intérieure par empathie que provoque le metteur en scène mac-mahonien a l'avantage sur la peinture d'introduire, à l'instar de la musique, des affects qui ne cessent de varier avec le temps. Le cinéma peut ainsi combiner image du corps et durée, et le spectateur assiste, à chaque instant, à une création nouvelle, il a l'émerveillement de la surprise, tandis que se maintient son lien indissoluble avec le vivant qu'il contemple. En cela le cinéma me paraît, à moi aussi, radicalement neuf et il est vrai que, vu la nouveauté de ses moyens, il n'avait pas à s'insérer dans une dialectique de la destruction et de la construction comme l'a fait généralement l'art moderne.

J'en viens à notre débat philosophique et à nos « désaccords ». Ils ne sont pas grands pour la question du scénario. Il faut bien un scénario comme il faut bien un livret. Une action tant soit peu dramatique, un minimum de cohérence pour les personnages, des occasions d'affrontements ou de rencontres heureuses, où s'accomplit la révélation de leur être. On peut même évoquer des éléments thématiques, mais ils ne valent pas pour eux-mêmes ; ils ne sont jamais, comme vous le dites si bien, que des « conditions du passage de la vie et de la beauté ».

Par ailleurs, en me reprenant sur ma position sur l'opéra, peut-être un peu provocatrice, vous posez la question délicate des rapports entre le sens explicite, la signification, et la « forme » esthétique, mal nommée puisqu'il s'agit plutôt de « contenus » plastiques ou mélodiques et harmoniques, autonomes par rapport aux significations explicites. Le travail de l'artiste – contrairement à celui du philosophe – ne s'effectue pas, vous en conviendrez sans peine, sur des idées ou des valeurs culturelles, qu'il aurait à défendre ou à combattre, mais sur ces « formes », et ce même s'il prétend s'engager dans telle ou telle entreprise idéologique. Rien n'est plus difficile ou plus inspiré que cet effort de l'imagination créatrice, qui rejoint le réel à partir du corps ou de la langue et transcende l'interminable bavardage des « critiques » esthétiques ; c'est pourquoi je ne saurais vous suivre à propos de Picasso, destructeur de formes mais prenant appui sur d'autres systèmes de formes, art ibérique ou art « nègre », comme Matisse se référant à notre chère peinture romane, individus exceptionnels infiniment plus « cultivés » que l'intelligentsia de leur temps qui les a tant décriés, « constructeurs » eux aussi comme avaient pu l'être Poussin ou Fragonard.

Soit dit en passant, la barbarie de l'« art contemporain » aujourd'hui est d'une tout autre nature. Tant que la peinture américaine a prolongé le geste de la peinture européenne – je pense à Pollock ou à Rothko –, elle a créé des œuvres admirables : la rupture avec cette tradition, les platitudes du pop art, l'alibi primaire que constituait le « nouveau réalisme » venant d'Europe, ont littéralement détruit la tradition de la peinture et rendue possible la mise en place d'un « financial art », pour reprendre une expression du très pertinent article d'Aude de Kerros que je viens de lire récemment dans *Le Monde*. Plus de travail sur la forme, mais des « idées » – vous vous rendez compte ! –, le pauvre Kant stupidement compris au cœur de l'« art conceptuel » ! Plus de critères de jugement, des rapports de force entre marchands, la complicité des conservateurs de musée, le fric le plus con qui règne…

Le cinéma d'aujourd'hui est dans une situation sans doute moins affreuse que celle des arts plastiques, mais il est devenu spectaculaire et banal, et le bon « professionnel » y a remplacé le créateur des années 1950 ; une référence effective à la mise

en scène a quasiment disparu : l'auteur d'aujourd'hui est reconnu à partir de sa thématique par un critique devenu incapable de distinguer mise en scène et scénario ; enfin, pour le gros de la production, il est recommandé au spectateur d'oublier ce qu'il vient de voir pour faire place à de nouveaux produits parfaitement semblables à ceux qui les précèdent.

Le cinéma mac-mahonien était-il, lui, hors tradition ? Il y avait tout de même la machinerie hollywoodienne, qui fournissait alors les conditions de possibilité de la mise en scène. Preminger se plaignait, je crois, de ce que le metteur en scène était trop souvent sans pouvoir, scénarios et acteurs lui étant imposés. Pourtant ses meilleurs films, autour de 1950, *Daisy Kenyon*, *Whirlpool*, *Where the Sidewalk Ends*, *The Thirteenth Letter* et *Angel Face*, voient s'épanouir à partir des données imposées, la mise en scène la plus pure qui soit, une direction admirablement intense et vivante. Lorsque ensuite, du fait de son succès, il a eu plus de « liberté » et a pris en charge les « problèmes de société » ou les inquiétudes de la modernité, son art s'est rétréci, il n'a plus consacré l'essentiel de ses efforts à ce qui était l'âme même de son art, la mise en scène. Et l'admirable *Saint Joan* – je me souviens d'avoir lu votre texte sur ce film avec enthousiasme – est à mon sens une exception (je sauverai peut-être aussi *Carmen Jones* et *Man with a Golden Arm*) dans sa période ultérieure. Sans doute la pièce de Shaw est-elle médiocre, mais Preminger avait eu beaucoup de temps pour préparer ses acteurs, et paradoxalement la référence théâtrale mettait leur direction à nouveau au centre de son propos.

Il y a aussi à considérer les grands du muet. Même si je ne partage nullement votre refus d'Eisenstein et de Chaplin, il reste que, comme vous-même l'avez fort bien montré, c'est Griffith, Stroheim et le dernier Murnau – je laisse de côté pour ce dernier son génie plastique – qui, par leur admirable attention à la direction des acteurs, sont bien les précurseurs du mac-mahonisme. Sans doute, le surcroît nécessaire d'expressivité que l'absence de la parole rendait nécessaire relève bien de l'artifice. Mais, par

exemple, les mélos réalisés par Griffith en 1919-1921 – qui constituent à mon sens la partie la plus haute de son œuvre ; je pense non seulement aux chefs-d'œuvre reconnus, mais encore à *Dream Street*, *The Idol Dancer* ou *The Love Flower* – relèvent à mon sens d'un « quasi-mac-mahonisme ». Les derniers plans de Lilian Gish dans *Broken Blossoms* atteignent par leur vérité et leur intensité le niveau des scènes dramatiques de *O'Haru* ou de *Sansho*.

Reste l'originalité radicale du cinéma mac-mahonien en tant que forme d'art, que l'on peut saisir par différence, comme je le soulignai plus haut, mais mieux encore en lui-même.

Ineffable ? En un sens certainement oui – je ne reviens pas à l'Idée esthétique de Kant – et dès lors du côté du spectateur « disposition native » ? Mais on peut sans doute adoucir un peu votre remarque. Beaucoup de gens parlent des œuvres d'art alors que peu d'entre eux s'y intéressent vraiment. Je vois là moins une absence de disposition qu'une faute éthique : on veut se retrouver dans les effets de reconnaissance de la parole et de la conversation : pourquoi diable perdre son temps à regarder longuement les œuvres dans la solitude, est-ce bien *rentable* pour qui veut faire carrière dans la critique où à l'Université ? En fait, ceux qui accusent les amateurs d'art d'*élitisme* sont généralement des paresseux qui ne savent pas que la perception esthétique est quelque chose qui se *travaille*, même si ce travail est sans doute moins intense que celui de l'interprète ou *a fortiori* du créateur : c'est un vrai travail où l'intellect intervient très peu, et qui est d'ailleurs couronné de succès s'il est mené avec persévérance : il ne dure pas, en effet, de façon indéfinie : il arrive un moment où l'on connaît de façon adéquate, avec les ressources de la perception, aussi bien un film mac-mahonien qu'un quatuor de Mozart ou de Schubert ou un paysage de Cézanne. Je ne me sens pas, pour ma part, « élitiste » quand je fais l'apologie de cette attitude face à l'œuvre d'art, mais plutôt dans la position de celui qui s'est donné de la peine et s'en trouve récompensé – et aussi de l'enseignant qui juge qu'au

moins idéalement une expérience doit avoir quelque chose de transmissible.

Nous reprendrons notre débat sur votre référence à la réalité qui me fait question. Juste une remarque pour conclure : si le cinéma est bien forcé, pour les objets matériels qu'il montre, de s'en tenir à l'image photographique, à l'encontre de la peinture, le mot « réalité » a-t-il le même sens quand il s'agit des expressions ou des gestes des acteurs ? C'est en tout cas là que le metteur en scène intervient le plus proprement dans sa création. Non sans doute en disposant de ses acteurs comme d'un matériau entièrement soumis à ses indications : c'est là le système de Hawks, qui me paraît fort efficace dans la mesure où il intègre parfaitement le jeu des acteurs dans sa narration, qui est admirable. Mais justement cette maîtrise si rigoureuse passe à côté de la dimension – je dirais : « mélodique » faute de mieux – où de l'acteur, comme vous me l'avez fait sentir, surgit le chant même de la vie. N'est-ce pas d'une tout autre réalité que celle des objets qu'il s'agit alors ?

Michel MOURLET. – Je vous trouve bien sévère pour Aldrich ! À l'époque de sa sortie en salle (au Mac-Mahon, je crois), j'avais été estomaqué par *En quatrième vitesse*, mais peut-être surtout à cause de la fameuse séquence prégénérique et de cette atmosphère de fin du monde. Je ne l'ai pas revu depuis, non plus que *Le Grand Couteau*, qui m'avait impressionné aussi. En revanche, j'ai vu récemment à la télévision *El Perdido* (*The Last Sunset*), superbe western genre tragédie grecque où Dorothy Malone m'a fait chavirer au fond de ses yeux comme à dix-huit ans. Je crois Aldrich très inégal pour diverses raisons (trop pressé, trop chargé de besognes, un peu caractériel pour ce qu'on en sait) mais parfois traversé d'inspirations fortes où les femmes prennent une large part.

Ce que vous esquissez au sujet des relations entre beauté et signification m'« interpelle », comme on disait au Flore, au plus haut point, car je suis parti de là, avant même de plonger tête la

première dans le grand écran ; il me fallait comprendre d'abord et par moi-même ce que c'est que la beauté. En 1957, j'ai entamé avec Alain Robbe-Grillet, dont j'avais fait la connaissance aux Éditions de Minuit, une polémique de fond, très courtoise, à propos de sa conception du roman purement phénoménologique, déconnecté de toute signification humaine (psychologique, morale, métaphysique, poétique). Ressentant au profond de moi-même l'erreur de cette conception, ou plutôt son caractère terriblement réducteur, je fus amené à réfléchir à cette question de la beauté, que les philosophes et les artistes éludent généralement en la portant au compte de l'ineffable et du mystère, ce qui ne me satisfaisait pas du tout. J'ai donc écrit – à vingt-deux ans – une étude intitulée « Une impasse pour le roman futur », qui reprenait, en les synthétisant, les analyses et arguments que j'avais développés soit oralement soit par écrit à l'intention de mon « adversaire ». Je regrette que cette étude, publiée seulement en 1976 dans *L'Éléphant dans la porcelaine*, soit passée inaperçue aux yeux des cinéphiles qui n'ont lu que mes textes sur le cinéma. J'y livre en effet le fond de ma pensée – qui vaut ce qu'elle vaut, mais là n'est pas la question – sur cette épineuse question de la nature précise du phénomène esthétique, pensée qui peut se résumer par cette phrase (p. 145) : « Le sublime est atteint quand l'image de l'objet, miroitante d'une polyvalence de signes, cristallise autour d'elle la plus grande part possible d'univers. » Et, bien entendu, j'ai expérimenté ce principe sur le cinéma comme sur la littérature, en vertu d'un autre principe qui est qu'il n'y a pas de cloison étanche entre les finalités ultimes des différents *moyens* d'expression. Autrement dit, pour moi, c'est au cœur d'une corrélation polysémique entre signifiant et *choix* du ou des signifiés que palpite ce qu'on appelle « la beauté », c'est-à-dire cet instant « miraculeux » de réconciliation entre l'homme orphelin de sens et l'univers « muet, aveugle et sourd » comme le Dieu de Vigny.

Il va sans dire – et vous avez tout à fait raison de le souligner – que les « significations » dont je parle doivent aller bien

au-delà des « idées » ou des « thèmes » dont, sans les évacuer totalement, j'ai toujours réprouvé l'usage exclusif en matière de critique. Une signification, donc ce qui émane d'un signe, d'un signal, d'un objet signifiant, ce peut être un gouffre passionnel au bord duquel nous fait trembler l'ébauche contrainte d'un sourire ; ce peut être l'allégresse soudaine née d'une gerbe de feu multicolore dans un ciel noir, à quoi s'agrège implicitement et globalement toute l'histoire qui a précédé… Pour tout avouer, je pense que ces dichotomies quasi mécaniques entre forme et fond, beauté et idées, éthique et esthétique, contenu et contenant, qui forment l'assise de toute réflexion universitaire depuis la maternelle jusqu'au professeur, sont une permanente source de divagations qui empêchent de saisir dans son unicité le mouvement intime de la création artistique et même de la pensée tout court.

Il me semble que je réponds ainsi en même temps à vos interrogations sur la « réalité » cinématographique qui, pour être de nature distincte de celle des autres arts – puisque, au cinéma, ce sont les objets eux-mêmes (ne pinaillons pas : je sais bien que l'image photographique de l'objet n'est pas tout à fait l'objet !), ce sont les objets qui signifient et non les signes des objets –, n'en est pas moins chargée de la même fonction : par un réseau de significations élues et organisées, réconcilier l'homme et le cosmos. Il n'y a selon moi aucune différence de « nature » entre une *image filmée* de téléphone noir, terrifiante, dont se rapproche lentement la caméra dans l'angoisse de la sonnerie qui va se déclencher, et la *réalité* du geste de l'assassin qui lève lentement son couteau de boucher au-dessus de la jeune fille endormie. Ce qui distingue entre elles les deux actions, c'est ce qui s'y rattache de sens. Gestes, regards, position du corps, toitures, chien qui trottine, murailles, soleil, cri, grondement de tonnerre, bruit de cloches – tout est objet, tout est réalité, tout peut être signe ou support d'une agglutination de signes qui donnent sens à la vie et vie au monde.

[Suite (envoyée quelques jours plus tard) de la réplique précédente]

Pour une fois je souhaiterais – sans attendre votre réponse – revenir un instant sur ce que j'ai dit dans mon épître précédente, pour une simple raison de vocabulaire. En effet, j'ai eu au cours de la semaine dernière une discussion enflammée avec un de mes vieux amis, ancien maître de conférences à Paris I, au sujet très précisément de mon analyse du phénomène esthétique, qu'il prétendait, bien entendu, rebelle à toute analyse et relevant exclusivement du mystère, à peu près comme un article de la Foi. J'ai présenté mon argumentation fondée sur l'agglutination des « significations » autour de la forme (qu'elle soit figurative ou non, comme dans le cas de la musique), et mon interlocuteur s'est mis à hurler – devenant écarlate – que l'on ne pouvait pas étendre l'acception du mot « signification » à toute espèce d'émanation d'un signe, et qu'il fallait le réserver *stricto sensu* à une expression conceptuelle et discursive. Comme je suppose que nombre de bons esprits risquent de partager cette opinion, et d'imaginer que, si j'invoque les « significations » d'un tableau de Poussin, j'emprunte les seuls chemins de l'Antiquité mythologique ou biblique, je crois en fin de compte préférable de substituer au mot « signification » le bon vieux « message » des théories de la communication, en le prenant dans son sens non pas de discours complexe, mais le plus proprement élémentaire : toute espèce de signal qui s'adresse aussi bien à nos sens, à nos sentiments qu'à notre faculté d'intellection.

Hubert Ricard. – Aldrich n'est pas un cinéaste dont la direction me semble exécrable – comme c'est le cas pour Wilder, Visconti, Kazan ou… Polanski et Spielberg. Je me référais simplement à lui pour marquer la différence entre une direction mac-mahonienne éclatante et emblématique comme l'est celle de Losey et celle d'un « élève » – je pense qu'Aldrich a été influencé par celui dont il fut l'assistant – pour lequel, si je puis dire, la « transmission » ne s'est pas faite. En sens inverse, même si l'œuvre d'Ida Lupino a ses limites et ses faiblesses, il

me paraît évident que la sublime interprète de *They drive by Night*, *High Sierra* et *The Man I love* a entendu remarquablement dans ses propres films la leçon de Raoul Walsh. Transmission sans doute purement « intuitive » et dans le prolongement de sa réponse d'actrice aux suggestions de celui qui l'avait si admirablement dirigée.

C'est là un indice de la difficulté avec laquelle nous nous débattons quand on essaie de transmettre par la plume quelque chose de l'expérience mac-mahonienne. Nous sommes condamnés à la métaphore, alors que précisément l'esthétique de ce qui a porté le cinéma à son plus haut point de création me paraît aller en sens inverse.

J'ajoute que vos dernières lettres, et particulièrement le renvoi que vous faites à votre texte de *L'Éléphant*… que j'ai consulté, me fournissent un complément important pour comprendre votre perspective. La question de la « vérité » esthétique ne s'en pose pas moins en elle-même, et je pense que nous aurons l'occasion d'y revenir.

J'en reste aux deux points essentiels que vous introduisez à propos de la beauté, la question du *signifiant* et celle de ce que vous appelez des « significations » qui doivent « aller bien au-delà des *idées* ou des *thèmes* » – l'exemple que vous donnez de Poussin me paraissant particulièrement bien choisi.

Pour ce qui est du signifiant – vous parlez en effet de « corrélation polysémique entre signifiant et choix du signifié » –, je ne crois pas facile de sortir du principe saussurien de la « différence constitutive », qui lie indissolublement signifiant et système articulé, dont le langage est la référence de base. Comme la mise en scène mac-mahonienne implique non seulement l'image mais aussi une direction « intuitive » de l'acteur, elle ne me paraît pas fondamentalement en relever, ce qui n'exclut évidemment pas que le « sujet » parlant qu'est le metteur en scène s'inscrive dans le cadre déterminé par l'articulation signifiante. Sans doute, comme vous me semblez le suggérer, cette « corrélation » est bien présente au cœur de toute description de

l'effet de sens poétique selon ce que vous appelez une « polyvalence des signes ». La formule lacanienne du « pas de sens » me paraît d'ailleurs l'évoquer : la substitution d'un signifiant à un autre avec lequel il semble n'avoir aucun rapport, loin de précipiter le propos dans le non-sens, constitue proprement l'effet de sens lui-même : la métaphore, plutôt que fondée sur la ressemblance, est présentification d'un écart à la place duquel advient le sens pour le sujet. C'est pourquoi on ne peut s'en tenir, comme le pense votre ami, à la « signification » bien délimitée du concept. Cela ne vaut que pour le discours parfaitement maîtrisé de la philosophie, tel que Leibniz a pu le concevoir, et ne rend pas compte des effets de sens de la langue naturelle, *a fortiori* de la poésie. Faut-il suivre Lanson parlant d'« échec » à propos de Mallarmé parce que l'interprétation de ses poèmes ne pouvait aboutir en définitive à une signification déterminée, comme s'il était inadmissible que le sens reste suspendu ? Une esthétique littéraire qui exigerait à toute force la clarté des significations me paraîtrait relever d'une position défensive un peu à courte vue.

Il reste que toute référence à l'articulation signifiante ne peut concerner que le « texte » du film, sauf si on se contente comme Christian Metz (dont la conception trop large et finalement peu rigoureuse réduit le signifiant au signe) de parler de signifiant cinéma parce que le film relève de la fiction et renvoie à une autre réalité que celle des acteurs ou des objets qu'il montre immédiatement. Il considère d'ailleurs tout de suite le « texte » du film, alors que ce que j'appelle la mise en scène, en m'inspirant de ce que vous m'avez montré, me paraît convoquer des éléments imaginaires et affectifs, qui, au moins si on les prend en eux-mêmes, se situent manifestement « hors texte ».

Mais on peut poser la question de l'articulation de ces éléments, que je crois donc foncièrement hors texte, avec le texte de base lui-même, si réduit soit-il, scénario ou livret d'opéra : vous parlez de « significations » qui doivent « aller bien au-delà des *idées* ou des *thèmes* » et, comme vous l'indiquez à propos de

Poussin, il y a bien plus dans le « sens » que nous propose une œuvre d'art que les significations explicites que l'on peut dégager du « sujet » représenté par le tableau. Ainsi Kant parle-t-il de l'élargissement de sens que provoque l'image poétique en récusant implicitement l'idée de symbole – qui motive le rapprochement d'une image et d'un objet par une relation de signification, d'ordre intellectuel – et en le fondant sur l'intégration dans le contenu du sens d'un élément parfaitement dissemblable. Mais alors que, dans le cas de la poésie, il n'y a jamais qu'une hétérogénéité de deux signifiants, la question se complique s'il s'agit de la peinture figurative ou de l'opéra, puisque l'élargissement du sens s'effectue dans un domaine qui n'est pas celui de l'articulation signifiante, même si on peut parler d'une « composition » des couleurs et des formes, ou aussi bien des sons dans la mélodie ou l'harmonie. La mise en scène – et son noyau, la direction des acteurs – dans le cas du cinéma mac-mahonien – celui des « quatre as » et de Mizoguchi – est dans la même situation que celle de la musique dans le cas de l'opéra, et il est même plus difficile d'y parler de composition, l'effet esthétique, notamment chez Walsh ou Preminger, relevant d'une véritable « continuité » formelle, dont les éléments ne sont pas distincts, comme c'est le cas pour les notes musicales.

J'aurais tendance à penser qu'il y a une forte dissymétrie de valeur entre l'élément narratif et la présence des gestes et des visages. Si on met entre parenthèses la mise en scène, il ne reste plus que ce que vous appelez un « squelette ». Aucun scénario, pris en soi, ne peut d'ailleurs rivaliser avec les textes de la grande littérature ; il est vrai qu'il y a un mode de narration spécifique au cinéma, que certains metteurs en scène ont porté à une réussite incontestable – je pense à la narration classique de Ford articulée à l'usage du beau plan ou à celle de Hawks qui s'appuie sur une direction des acteurs parfaitement maîtrisée, mais au point qu'elle s'interdit de faire jouer la présence propre de l'acteur et donc l'intensité affective et lyrique

de la direction mac-mahonienne ; et je n'en exclus pas Tourneur dont les « décalages » narratifs peuvent avoir leur charme.

Il reste néanmoins un abîme entre ces narrateurs et les grands mac-mahoniens : avec ceux-ci le (pré)texte s'incarne, les personnages vivent, et leur vie intérieure se manifeste dans une durée qui évoque celle de la musique. C'est ce qui me fait penser que le principe organisateur de la mise en scène est tout à fait distinct des lois du texte, même si le cinéma ne peut se passer du socle narratif. « Élargissement » du propos ou du sens ? Peut-être ; mais le centre de gravité se déplace, et c'est sans doute ce qui a rendu possible la peinture non figurative de Kandinsky ou de Mondrian, ou de façon générale la « musique pure ». Pour percevoir la « mise en scène » que je crois on peut dire en un sens « pure », comme vous me l'avez enseigné, il faut une certaine expérience de la vision, et la modestie d'un spectateur qui refuse la précipitation et la projection indue de son pathos sur le spectacle auquel il assiste. Est-ce un pas difficile à franchir ? Le fait est qu'il n'a jamais été franchi par la critique de cinéma en dehors de vous et de votre groupe.

Le terme de « signe », très vague, ne me paraît pas renvoyer à quelque chose de déterminé, pas plus que celui de « communication » : ils vont de soi, mais ne permettent pas d'éclaircir l'énigme d'un sens imaginaire. Mais j'en reste là aujourd'hui : faut-il parler d'un sens propre aux affects ? Est-il possible, dans la perspective – me semble-t-il, très nietzschéenne – que vous suggérez, de ramener les normes du beau, du bien et du vrai à une création une ? À quoi renvoie votre référence au cosmos qui, je l'avoue, me laisse perplexe ? Nous reprendrons sans doute cela dans notre prochain échange.

Michel MOURLET. – D'emblée, je répondrai à votre question sur le « cosmos », car d'une certaine manière ma réponse peut éclairer la suite de notre discussion.

Vous vous référez, je suppose, à la phrase se terminant par « réconcilier l'homme et le cosmos ». Juste un mot, d'abord, sur

la raison lexicale de mon emploi de ce vocable. D'une part, il m'évite une répétition fastidieuse des mots « monde » ou « univers » et, d'autre part, il me paraît un peu moins vague que les susdits, que l'on met en général à toutes les sauces. Le κόσμος grec me semble mieux adapté à ce que je voudrais désigner : l'ordre de l'univers, c'est-à-dire l'opposé d'un chaos.

Mais le plus important est, bien entendu, le sens de la phrase, sens qui commande pour moi toute démarche d'ordre artistique, créatrice et, j'oserai même dire : toute action humaine. Je pars du constat d'évidence que les données immédiates de ce qui entoure un être humain pensant et sentant, et aussi parfois la perception de sa propre intériorité, sont en désaccord avec ses sentiments, sa pensée, sa volonté, son imagination et, disons plus généralement, son vouloir-vivre ; constat qui d'ailleurs induit la notion de divinité : le dieu, au contraire de l'homme et par accomplissement idéel et idéal de celui-ci, est l'être entièrement accordé à lui-même et au cosmos. Cet accord complet est ce qu'on nomme la « perfection ». La perfection est un état qui se suffit à soi-même, ne manque de rien, n'a nul projet ni regret, n'a donc pas besoin d'agir : le dieu par définition est immobile et se mire lui-même éternellement dans sa propre perfection. (C'est bien pourquoi le Dieu chrétien « qui a besoin des hommes » et tout dieu créateur d'univers seraient des êtres perfectibles, des dieux *agissant* pour acquérir ou compléter ce qui leur manque, en contradiction avec la perfection que l'on exige d'eux par ailleurs.)

Cela posé, revenons à l'homme incomplet, inaccompli, pétri de désirs, de questions, d'angoisses et se heurtant dès l'éveil de sa conscience à l'hostilité et à l'opacité du Tout. Il va se jeter dans son travail d'homme, il va bouger, il va agir, il va créer, pour tenter de combler les manques et les failles dont il perçoit qu'est constituée sa nature. Et, parallèlement, il va se confectionner une représentation parfaite de lui-même qui le dépasse infiniment et qu'il nommera le dieu. Ce dieu, unique ou multiple, sera soit créateur *ex nihilo*, soit architecte (démiurge) de ce

Tout pressenti par l'homme comme *organisé* pour fonctionner et durer (d'où l'appropriation du mot « cosmos », l'« horloge » de Voltaire).

Parmi ces actes et ces actions de l'homme, qui vont de la marche à pied jusqu'à l'exploration des étoiles et du premier vagissement jusqu'à, par exemple, Einstein, il est une série que l'on range depuis l'âge des cavernes dans une catégorie à part et très spéciale, car elle ne répond à aucun besoin réellement vital, pas plus que la métaphysique (alors que la plupart des actions créatrices ou cognitives tendent vers une fin utilitaire), et que l'on appelle l'Art.

Ce n'est pas par hasard que j'ai rapproché l'art de la métaphysique ; plus exactement, j'aurais pu employer le mot « religion ». Je pense en effet que ces deux « activités » sont d'origine identique, non par simple concomitance historique et sociale (Grèce antique, peuples primitifs, productions artistiques et littéraires sacrées ou civiques sacralisées), mais surtout en tant que phénomènes issus d'une même interrogation et d'un même désir de l'Espèce : se réconcilier avec le cosmos, vaincre la mort. D'où cette phrase dans *Sur un art ignoré* : « L'art est la religion de la lucidité. »

Ainsi, l'art dans toutes ses manifestations, et le cinéma n'est pas la moindre, et je n'ai jamais cessé d'affirmer cela dès mes débuts de « critique théoricien », n'est rien d'autre qu'une des tentatives de l'homme pour adoucir sa condition, l'orienter dans la tempête, lever le voile d'Isis qui lui dérobe, pense-t-il, le sens ultime des choses ou, de façon plus prosaïque, rendre aux choses la signification qui leur fait momentanément défaut. Et dans les mots « sens » ou « signification », je range par étymologie instinctive beaucoup de « messages » qui ne sont pas nécessairement du ressort du discours articulé. Le *sens* d'un bon whisky, c'est la douce chaleur et l'euphorie dont il vous envahira, tout autant que le *sens* d'une phrase de Proust construite pour pénétrer vos fibres les plus intimes de leur prégnance discursive. C'est là que se placent mes considérations sur la polyva-

lence des signes et l'agglutination des significations, touchant le cinéma et tout autre moyen d'expression.

Je résume : toute activité humaine est déterminée par le besoin de combler un manque. L'art en général, donc le cinéma, représentant ou évoquant de quelque manière que ce soit le monde et l'homme dans le monde, existent donc pour répondre à un besoin que la nature des matières traitées nous désigne : le besoin de l'homme de se réconcilier avec le cosmos et avec lui-même. Il faut, pour ce faire, encore et toujours *agir*, ici sur l'image de l'objet représenté ; en d'autres termes, modifier, compléter, améliorer l'objet dans son image pour le rapprocher de nous. Par exemple, si l'on en croit Corneille, et on a toutes raisons de le croire, la représentation des passions au théâtre en opère la « purgation » chez le spectateur. Cent autres voies peuvent être empruntées pour atteindre ou au moins viser cette réconciliation, hors de laquelle je me demande quelle justification, quelle raison d'être aurait l'*activité* artistique ?

Parmi ces voies, la « production de sens » est l'une des plus utilisées, puisque l'une des principales caractéristiques du monde brut (et quelquefois de soi-même, dans une introspection immédiate) est l'opacité, le mutisme, le *non-sens*. Et c'est ici que je rattrape le déroulement narratif du film, que je le réhabilite en quelque sorte, car non seulement la dramaturgie que développe le scénario soutient les « moments d'intensité » qui nous fascinent et même leur permet d'apparaître, mais en outre la narration en tant que telle rend totalement signifiante la vie « pour rien » (comme aurait dit Sartre) des personnages et la transforme en destin.

Ainsi, je ne pense pas du tout que l'on puisse détacher ces « moments » de leur support narratif, bien que ce soient ces moments qui donnent au film son prix. Nous sommes ici dans un cas analogue à celui d'un diamant enchâssé dans une bague : sans diamant, la bague n'a guère de valeur ; sans la bague, plus de diamant au doigt. L'enseignement « mac-mahonien », si tant est qu'il y en ait un, serait plutôt de dire tout simplement qu'il

existe des metteurs en scène plus doués que d'autres pour inspirer et maîtriser le tempérament et le jeu des acteurs ; mais le jeu des acteurs ne peut sortir que de leur rencontre avec les sentiments et les événements qui composent l'histoire racontée. Selon la force du cinéaste, l'entrechoquement des silex produit ou ne produit pas l'étincelle. Quant à votre phrase : « Il reste néanmoins un abîme entre ces narrateurs et les grands mac-mahoniens : avec ceux-ci le (pré)texte s'incarne, les personnages vivent, et leur vie intérieure se manifeste dans une durée qui évoque celle de la musique. C'est ce qui me fait penser que le principe organisateur de la mise en scène est tout à fait distinct des lois du texte… », j'y apporterai un peu la même sorte de commentaire. « Une durée qui évoque celle de la musique » ne signifie pas pour moi que la mise en scène, qui est orchestration d'un vaste ensemble d'éléments, échappe brusquement à la narration (je préfère « narration » à « texte », puisqu'il n'y a plus trace du *texte* du scénario dans le film, mais seulement le texte des dialogues, qui sont un des éléments de la mise en scène). Cet enchaînement harmonieux, musical, des actes, des gestes et des plans auquel vous faites allusion est pour moi l'aboutissement quasi miraculeux du découpage/montage, c'est-à-dire précisément le summum de ce qu'on peut faire de l'*exposé d'un événement*, par la grâce d'un génie narratif que je comparerai, si vous m'y autorisez, à celui de Racine, j'entends : la capacité de conduire une action ou un récit par des enchaînements (chez Racine, de mots) tels qu'il est impossible de séparer du sens la musique, l'un et l'autre se renforçant mutuellement et leur somme conférant à l'univers ainsi recomposé une transparence presque infinie. C'est ce que je souhaitais dire lorsque j'ai écrit : « Seul importe le ton de la voix, car il contient tout. »

Hubert Ricard. – Je ne pense pas que l'essentiel de notre débat tienne à la philosophie ou à la conception du monde de chacun. Néanmoins il est significatif que vous vouliez adosser vos jugements esthétiques à des principes philosophiques. C'est

aussi ce que faisaient les meilleurs critiques des *Cahiers* – j'avais été frappé par un texte de Rohmer parlant de l'*Un* mais je n'en ai malheureusement plus de souvenir précis. C'était l'indice d'une ambition pour le cinéma que la critique d'aujourd'hui semble avoir abandonnée.

C'est pourquoi je n'éviterai pas de faire état de mes propres positions, où l'expérience de la psychanalyse a évidemment sa place, mais aussi la philosophie classique que j'ai enseignée pendant plus de trente ans. J'essaierai d'être relativement bref, d'éviter développements inutiles ou abscons.

Pour parler franchement, la notion de cosmos me paraît entièrement imaginaire, et la réalité qui nous fait face, même si elle se prête à notre perception, ne présente par elle-même aucune espèce de sens global ; comme le remarquait Freud, il n'y a aucune raison sérieuse de poser l'existence d'un dieu créateur ou ordonnateur. Comment entendre alors le « malaise » dont vous faites, me semble-t-il – et à juste titre –, une donnée première ? Si l'animal, du fait de la sélection naturelle, nous semble accordé à son milieu, l'homme, bien qu'il l'ait emporté sur les autres animaux, est, comme le notait déjà Rousseau, un *animal dénaturé*, et l'hypothèse de Lacan identifie cette dénaturation à la prise dans le langage de celui qu'il nomme le *parlêtre*. Le manque structurel qui en découle se condense dans la référence à un désir par essence insatisfait – insatisfaction qui soutient paradoxalement le sujet dans son existence : le désir ne saurait être comblé, sauf de façon imaginaire et toujours tout à fait temporaire et même illusoire, et l'expérience psychanalytique montre que l'Idéal, première marque de l'asservissement du sujet au signifiant, est tout à fait distinct de ce désir qui soutient le sujet. Le grand apport de la psychanalyse est la possibilité de la reconnaissance d'un tel désir – ou, si l'on veut, de la distance infranchissable qui sépare le sujet de ce que serait une jouissance pleine et entière, celle que les philosophes classiques ont tenté d'appréhender sous la forme du Souverain Bien.

Comment comprendre alors ce qui fait la spécificité de la création intellectuelle ou artistique, que Freud range sous le terme essentiel de la *sublimation* absolument distinguée du refoulement ? Je noterai d'abord, en suivant toujours Lacan, que le versant de la création intellectuelle ou artistique est bien distinct de la « révélation » du désir et du point de sa butée que rend possible la cure psychanalytique. Il s'agit, dans les deux cas, d'un effort pour se repérer face à ce manque central autour de quoi se constitue la structure du sujet. Mais la psychanalyse est plus proche d'une « opération-vérité » qui amène le sujet au point même de sa propre division en se réalisant dans la perte de l'objet qui cause son désir. Comme Lacan le laisse entendre dans son Séminaire de la *Logique du fantasme*, l'artiste ne fait pas de la vérité en ce sens, son activité créatrice ignore l'opération « rationnelle » qui se met en place dans la cure à l'insu de l'analysant : il affronte directement le manque grâce à son travail sur les formes, les sons et les images, et en un sens on peut dire qu'il prend le plus grand des risques, même si la beauté joue pour lui un rôle protecteur.

Combler le manque ? Ce ne peut être simplement l'opération courante à laquelle se livre tout un chacun dans son imaginaire personnel ; je préfère la formule de Lacan « *cerner* le manque ». Le grand artiste est quelqu'un de sérieux dont l'œuvre a un poids de vérité : dans ce qui est proprement sa création, il utilise, peut-on dire, l'imaginaire, mais il n'y reste pas et il touche à son réel de sujet, au sens le plus fort du terme. Si l'on en reste aux grands tragiques du cinéma – je pense à Mizoguchi et à Lang (encore que dans *Le Tigre* il y ait aussi une dimension contemplative qu'on peut dire heureuse) –, la chose semble aller de soi. Mais même les œuvres plus proprement heureuses comme celle de Walsh tirent leur force de cette relation au réel. L'art procure un plaisir sensoriel et affectif qui s'inscrit toujours dans le registre de la sublimation, probablement parce que s'y mêle un sens sensible qui détermine ce qui est ressenti – je pense à la « couleur » mélodique propre à beau-

coup de grands musiciens : mais pour moi il est rigoureusement intraduisible en énoncés significatifs.

Pourtant, j'en conviens avec vous, comment éviter de se référer à un *sens*, même s'il s'agit de la pure mise en scène ? Si on parle de la dimension tragique de Lang ou de Mizoguchi, ou de la dimension plus proprement héroïque de Walsh, ou de la vérité limpide des premiers Losey, comme de la violence sans limite de beaucoup de ses films suivants – et je ne fais là que paraphraser certaines de vos caractérisations –, c'est leur mise en scène avant tout que l'on qualifie, et non la « signification » de la narration sous-jacente.

Nous avons déjà abordé cette question, et je me contente de quelques remarques.

Si l'on réduit le sens – ce que vous ne faites pas – aux énoncés significatifs, il ne se trouve ni dans la plus grande partie de la musique ni dans la peinture abstraite. Un tel sens nourrit le « savoir » universitaire qui règne aujourd'hui sur les plus honnêtes des critiques de cinéma, mais aussi ceux qui se contentent de bavardages « thématiques » et, de fait, sont de simples commentateurs de scénarios. Tout cela est inadéquat pour rendre compte de ce qui est proprement l'effet esthétique du cinéma. Et, si je ne prends pas à la lettre l'idée d'un sens « préréflexif » antérieur à la parole, je crois que le sens d'une musique sans programme, d'une peinture abstraite émerge d'un lieu lié à l'articulation signifiante mais bien distinct d'elle. Le texte articulé au cinéma mac-mahonien – comme le livret de l'opéra romantique italien – n'est qu'une occasion. Il fournit un cadre nécessaire, mais il n'est qu'un simple support suggérant de grandes lignes de signification – drame, amour, affrontement héroïque –, mais il ne participe pas à l'effet esthétique lui-même où se mêlent affects (partiellement dotés de sens) et belles formes (où le plaisir se mêle à un sens parfaitement indéterminé). C'est pourquoi je reste sceptique sur la portée de ce « rattrapage » du texte que vous articulez à une référence au destin et finalement à votre conception du monde, et il ne me semble pas nécessaire.

Si durée contrastée, voire dramatique, il y a, elle dépend directement de la direction, et d'elle seule. Et la charge de l'événement que vous lui conférez me paraît émouvante, mais non nécessaire.

L'exemple que vous prenez de Racine semble me mettre en difficulté. Mais scénarios de films et livrets d'opéra n'appartiennent pas à la grande littérature et sur le plan proprement littéraire leur valeur est quasiment indifférente. Vous avez raison d'introduire dans le contenu esthétique – au moins pour les premières pièces à partir d'*Andromaque* – la « situation » racinienne et la dimension d'inéluctable tragique où sont placés les personnages face à leur destin, de sorte que l'effet poétique ne se réduit évidemment pas aux seules résonances du texte. Vous en parlez si bien que je ne pourrais que vous reprendre. Mais de façon générale l'esthétique littéraire inclut beaucoup plus de significations que celles de la musique ou du cinéma. Il y a en littérature des effets de « vérité », une certaine façon de faire émerger pour la première fois des conceptions ou des situations inédites, qui participe à l'effet esthétique : je pense, aussi bien qu'à Montaigne ou à Pascal, à des romans comme *Adolphe*, *Un héros de notre temps* ou *La Fille aux yeux d'or*.

Le cinéma, à travers ses scénarios, ne me paraît pas capable d'en faire autant. Si « vérité » il y a, elle ne peut être que dans la réalisation sensible, alors que l'originalité créatrice du système racinien peut, me semble-t-il, être explicitée pour elle-même, indépendamment de sa splendide incarnation verbale.

Au risque de me répéter, je crois que l'opéra est un modèle plus adéquat pour le cinéma mac-mahonnien : le livret de Da Ponte est d'une qualité très relative, et le contenu du personnage de Don Giovanni appartient presque exclusivement à Mozart. Les livrets de Wagner me paraissent « bien écrits », mais ils reflètent le point de vue sur le monde d'un « intellectuel moyen » du temps, influencé par Schopenhauer, et qui n'a rien compris au génie philosophique de Nietzsche. Or la musique de Wagner atteint une grandeur tragique dans *La Walkyrie* qui

déborde très largement la portée du texte, et que dire des « digressions philosophiques » du duo de *Tristan* ou du ridicule livret de *Parsifal*, alors que leurs personnages « musicaux » sont des créations d'une puissance et d'une vérité incomparables ?

Je termine en évoquant brièvement Lacan et en rejoignant vos remarques sur la *fascination*. Lacan parle de *dépose du regard*, donnant au terme « regard » un sens différent du sens usuel : le regard est ce qui introduit pour le sujet, dans la sphère de la vision, un élément de schize, de fracture, sensible dans le sentiment que l'on peut parfois ressentir d'être regardé par un autre. Il est situable dans ce que Lacan caractérise comme l'instance symbolique de l'Autre, à partir duquel le sujet s'est constitué, sous la forme d'un objet chu, irréductiblement séparé de lui-même, tout en lui servant d'un repère où il peut situer le seul être auquel il puisse participer, celui d'une absence, et dont le regard est l'incarnation dans le champ scopique. Or justement la peinture, et sans doute le cinéma mac-mahonien, relativement à une telle instance, effectue un recouvrement – ce qui d'ailleurs ne m'entraîne pas bien loin de ce que vous appelez un comblement. Dans ce type de contemplation esthétique, le peintre ou le cinéaste invitent le sujet à élider cette fonction du regard ; ils donnent au spectateur l'illusion que la schize du sujet peut disparaître et, loin de s'adresser à son regard qui est ce qui le divise, ils l'élident. Le don merveilleux que l'artiste fait au spectateur appelle le sujet – je paraphrase Lacan – à ce niveau où il dépose son propre regard, où il ne ressent plus aucun manque et peut participer à la vie miraculeuse du tableau ou du film : vie et vérité ; chacun à sa façon, nous disons un peu la même chose.

Une telle opération relève sans doute de données structurelles mais en aucun cas du concept ou d'une maîtrise intellectuelle. Pour l'artiste, tout semble à reprendre : il refait le monde à neuf. Comme le dit Merleau-Ponty à propos de Cézanne : « … un seul lyrisme, celui de l'existence toujours recommencée », « … l'artiste assume la culture depuis son début et la fonde à nouveau, il parle

comme le premier homme a parlé et peint comme si on n'avait jamais peint ». Je pense aux plus beaux plans de visages du *Tigre d'Eschnapur*…

Michel MOURLET. – Je n'entends pas bien l'association que vous semblez établir entre le vocable ou la notion de « cosmos » et l'idée d'un dieu créateur ou ordonnateur. Pour ma part, et je n'ai cessé de le dire notamment dans notre « conversation », il est clair que le monde est opaque à notre désir d'explication, ne fût-ce que pour la raison que notre entendement, étant partie du tout, ne saurait embrasser le tout, et pour cette autre raison que notre entendement ne peut fonctionner qu'en termes de logique humaine : « sens », « but », « signification », « cause » (première !), etc., ce qui donne à toute métaphysique explicative une orientation nécessairement religieuse, c'est-à-dire anthropomorphique. Aussi, lorsque j'évoque le mot et la notion de « cosmos », c'est seulement pour désigner ce Tout, inexplicable en termes d'entendement humain, mais dont je constate néanmoins qu'il pèse d'un poids formidable sur nos vies et qu'il *fonctionne objectivement* (sauf si l'on pense que la science n'est qu'une projection arbitraire de l'esprit humain sur l'univers, comme certains l'ont soutenu, position selon moi aussi intenable que le solipsisme), depuis les particules élémentaires jusqu'aux galaxies. L'« horloge » de Voltaire, encore une fois, mais sans qu'il soit besoin d'un horloger encore plus inexplicable que l'horloge seule.

Puisque nous en sommes aux « fondamentaux », comme on dit depuis quelques années, je crois devoir vous faire deux aveux inspirés par votre dernière réplique. Le premier est que je ne crois pas (à la façon de Rousseau et, si je comprends bien, de Lacan) que l'homme se sépare radicalement de l'animal, que ce soit par l'intelligence ou par le langage. Je vois au contraire une continuité où tout ce qui est vie se caractérise par une sorte de déséquilibre par rapport à l'équilibre minéral. Que la vie suppose la mort tout en la refusant n'est qu'un aspect de ce

déséquilibre initial où même le végétal a obscurément sa part. Le développement de l'intellect, de la conscience de soi notamment, et du langage articulé ne font qu'exacerber cette friction du vital contre ce qui l'engendre et le nie à la fois. Pour parler plus simplement, le vouloir-vivre et les passions qu'il charrie est le même, à des degrés qui s'élèvent à travers les genres et les espèces, depuis l'arbre jusqu'à l'être humain en passant par l'escargot et l'orang-outan. Donc, pour moi, la rupture qui engendre désir et besoin de combler le ou plutôt les manques ne se situe absolument pas au seul niveau de l'*homo sapiens sapiens* mais au stade général du vivant.

Second « aveu » : le vocabulaire psychanalytique et les analyses à quoi vous vous référez me semblent corroborer plus ou moins en fin de compte mes propres intuitions, mais, n'étant ni lecteur de Lacan ni même convaincu par les hypothèses indémontrables de la psychanalyse, je perçois le détour que vous y faites (et bien que je me rappelle l'avoir un peu sollicité à l'origine de notre entretien) comme facteur de complication plus que d'éclaircissement du débat.

Si j'envisage ce débat dans son ensemble depuis le début, il me semble qu'il porte essentiellement sur deux points. Le premier – point d'accord relatif entre nous – est le concept de « fascination » comme apogée d'un processus de réconciliation qui est le mobile de l'art et la justification de son existence. Le second – point de désaccord relatif – est la manière propre à chacun d'analyser le chemin et les instruments de ce processus.

Je crois que notre divergence à cet égard tient surtout à ceci : vous partez d'une analogie et presque d'une identité de moyens entre les différents arts : cinéma, musique, opéra, peinture, en créditant peut-être la littérature d'un léger supplément de signification ; je pars d'une profonde différence de nature (je ne parle pas ici de finalité) entre ces mêmes arts, ce qui me conduit à recevoir avec beaucoup de réserves, par exemple, la peinture non figurative, en ce qu'elle prétend rivaliser avec la musique et se priver par conséquent de la représentation, pour

se borner à des affects très limités produits par des lignes et/ou des rapprochements de couleurs : tentative que Magritte, dans un aphorisme bien connu, a résumée en affirmant que le premier tableau abstrait a dit tout ce que la peinture abstraite avait à dire. Cela n'entraîne pas pour autant de ma part une adhésion sans retenue à la peinture surréaliste ; précisément pour un motif analogue : elle « fait de la littérature », ce qui n'est pas non plus l'objet de la peinture. De même, je reçois assez mal la musique dite descriptive qui, recopiant les bruits ou les ambiances sonores de la réalité, s'écarte d'autant de sa vocation. Enfin, lorsque Godard ou d'autres prétendent « composer » des films comme on arrange entre eux des notes et des silences, je pense qu'on parvient ici à une dérive aberrante des fonctions tant du metteur en scène que de la caméra.

Autrement dit, d'une part je fais mienne l'opinion de Maurice Denis selon qui « un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Cela, c'est ce que Poe, Mallarmé, Valéry ont apporté de leur côté dans un autre domaine : la compréhension intrinsèque de la poésie.

Mais il faut voir aussi, d'autre part, que cette reconnaissance de la spécificité de la peinture ou de la poésie, que Marshall McLuhan a également opérée dans le domaine de la théorie de la communication en déclarant que « le médium c'est le message », reconnaissance que le mac-mahonisme en ce qui le concerne a établie dans le domaine du cinéma en focalisant entièrement l'attention sur la « mise en scène », cette prise de conscience n'exclut nullement la finalité de chacun de ces *moyens d'expression* (pour le cinéma comme pour le théâtre, comme pour le roman : *relater* quelque chose de l'homme dans le monde) et que vouloir ramener un art à la pure spécificité de ses moyens détachés de sa fin est extrêmement réducteur et dommageable. On en a un excellent exemple avec Robbe-Grillet. Si vous relisez son manifeste « Une voie pour le roman futur », vous verrez

que son entreprise visait elle aussi à exclure du champ romanesque tout ce qui est « impur » : signification, caractères, personnages, métaphores, symbolisme… et, cela va sans dire, l'histoire ou l'intrigue elle-même, horreur de l'horreur des vieilles panoplies balzaciennes. Que reste-t-il ? L'absolue, désolante, insignifiante pauvreté des *Gommes* ou de *La Jalousie* où ne s'alignent tristement que des syntagmes descriptifs « en un certain ordre assemblés ».

Si l'on prête une attention suffisante à la phrase de Maurice Denis, on se rend compte qu'il n'a jamais prétendu, comme l'a cru Malraux qui lisait trop vite, que le « cheval de bataille » ou la « femme nue » n'avaient aucune importance, mais que leur existence – ou, plus exactement, leur valeur qualitative – était *suspendue* au moyen spécifique de les montrer : « *avant* d'être », dit-il, et non « *n'est nullement* » ou « *ne doit pas* » être (un cheval, etc.). En ce qui me concerne, je n'ai jamais rien dit d'autre pour un film que ce que dit Valéry pour un poème ou Maurice Denis pour un tableau. Encore une fois : ce qui fait définitivement la valeur ou la non-valeur d'un film, c'est, bien sûr, la manière de le mettre en scène (opération qui englobe tous les éléments du film, parmi lesquels la direction des acteurs est prépondérante), mais cette mise en scène n'est pas la finalité du film, c'est le véhicule d'une histoire sans laquelle la force, s'il y a force, tourne à vide, n'ayant rien à quoi s'appliquer, et risque de tomber dans un formalisme, un certain esthétisme, comme on l'a vu parfois dans les derniers films de Losey (voir ce qu'en écrivait déjà, en 1966, Pierre Rissient, introducteur de Joseph Losey en France, dans son *Losey* des Éditions universitaires).

Ici, j'ai le sentiment de me répéter un peu trop, ce qui m'amène à penser que notre dialogue arrive peut-être en bout de course. Juste encore une remarque au sujet de certains « moments » d'intensité extrême, si rares, mais qu'il arrive que l'on rencontre même au milieu d'une œuvre par ailleurs sans éclat. Je ne crois pas là non plus qu'il s'agisse de quelque entité détachée du limon du récit, et qui surgirait par une espèce de

miracle formel. Il s'agirait plutôt, à mon avis, d'une condensation momentanée, sans doute en grande partie involontaire, de divers éléments à l'état volatil et non maîtrisés, en attente, en suspension ou en virtualité dans la narration : bonheur brusquement retrouvé d'un interprète sous-employé, fragment d'une péripétie grosse d'un potentiel inexploré, rythme de gestes et d'images soudain accordé à la respiration dramatique d'une scène, lyrisme d'un paysage et ainsi de suite.

L'essentiel, je crois, est que nous soyons d'accord sur la plupart des œuvres, des cinéastes. Cela tend à prouver que nous parlons des mêmes choses, même si ce n'est pas tout à fait avec les mêmes mots…

SUR LE CINÉMA FRANÇAIS, AVEC MICHAËL RABIER [1]

Michaël RABIER. – Est-il, selon le cinéphile que vous êtes ou avez été, admirateur du cinéma américain, pertinent de distinguer les œuvres par la nationalité de leur auteur ?

Michel MOURLET. – Il n'existe pas d'art apatride, pas plus que d'art international (sauf fabriqué pour des galeristes marchands de soupe) ou continental, ou ethnique ou même religieux. L'art catholique italien (peinture, sculpture, architecture) n'entretient aucun autre rapport que thématique avec l'art catholique espagnol ; il n'y a pas de musique, pas de littérature « européennes » et Rossini n'aurait pu composer le *Ring*, pas plus que Strindberg écrire *L'École des femmes* ou Dickens *Les Déracinés*. On ne voit pas que le cinéma puisse échapper à cette loi en quelque sorte biologique, qui est probablement, comme pour tous les autres moyens d'expression, sa plus grande chance de richesse et sa plus grande source de diversité.

1. Journaliste à *Valeurs actuelles* et au *Choc du mois*.

Michaël RABIER. – Y a-t-il un génie national qui s'exprimerait dans le cinéma, comme dans l'art en général, et, en ce qui concerne le cinéma français, comment celui-ci se manifesterait-il ?

Michel MOURLET. – Il y a un génie national, que des gens comme Debussy ou Barrès, qui n'avaient pas comme nos contemporains l'esprit paralysé par des utopies de fraternité et la sanctification de l'individu (chaque époque sécrétant ses mythes et ses tabous), percevaient avec autant de finesse que de vigueur. Ce génie national est le génie du lieu (les sources, les forêts, les ciels et les dieux qui les hantent) combiné avec la mémoire historique la plus longue. De ce creuset sortent, si on le leur permet, les œuvres enracinées : dans un terroir, un passé, une langue. Ce sont les seules qui durent. Voyez Gance, Renoir, Pagnol, Guitry, Rohmer, Sautet, Pialat, Gérard Blain, Tavernier, Bertrand Blier, certains films de Chabrol et de Corneau... Comment définir ce génie pour que la définition englobe des tempéraments et des inspirations aussi divers ? Je dirais peut-être : une grâce poétique et une liberté d'allure consubstantiellement liées à la clarté toujours lumineuse de l'expression.

Michaël RABIER. – A-t-il existé selon vous un « âge d'or » du cinéma français, comme on l'entend souvent, notamment en référence à la période de l'Occupation ?

Michel MOURLET. – Je ne suis pas sûr que le cinéma français ait connu un « âge d'or » à aucun moment, comme on pourrait le prétendre du cinéma américain des années 1945-1960 ou de la comédie italienne des années 1960-1975. Je distingue dans le cinéma français des individualités puissantes plutôt que des périodes, mais cela tient peut-être au fait qu'il n'y a pas en France de culture de genres, comme aux États-Unis, en Italie ou au Japon, par exemple. Les « âges d'or » s'organisent autour de genres tranchés et assumés comme tels : western, comédie,

films historiques, fantastiques, etc. Les Français depuis assez longtemps semblent bouder ce concept[1] ou bien s'en servent par dérision ou dénigrement : « roman régionaliste », « musique d'ambiance », « mélo », « comique troupier », « péplum Panzani », etc. Ce qui m'a toujours paru d'une grande stupidité car ce n'est pas son appartenance à un genre qui fait la réussite ou le ratage d'une œuvre, mais le degré de capacité de son auteur.

Michaël RABIER. – De quand dateriez-vous la « décadence » du cinéma français, en ce sens où il n'enfante plus de ces génies qui donnent sinon leurs règles, du moins leur noblesse, au 7e art ?

Michel MOURLET. – Il convient d'être extrêmement prudent dans cette sorte de diagnostic, notamment pour les raisons que je viens d'exposer, et aussi parce que je suis (et certainement pas le seul) très loin d'avoir vu tous les films français sortis depuis trente ans ; et surtout parce que je n'accorde aucun crédit à la critique actuelle en général, qui a donné maintes fois en matière de cinéma la preuve de son incompétence. Or il me semble que cette affaire de décadence repose sur une espèce de bruit répété à satiété par des perroquets. Dans le peu que je connais des nouveaux cinéastes français, j'ai aperçu par endroits des choses remarquables, par exemple chez François Ozon, Dominik Moll, Jean-Daniel Verhaeghe, Agnès Jaoui, Philippe Lioret, Eugène Green (*Le Pont des Arts*)... Il va arriver aux cinéastes ce que les autres créateurs connaissent bien et depuis longtemps : les meilleurs seront méconnus et reconnus tardivement. Il faut se faire à cette idée.

Michaël RABIER. – On parle souvent de crise du cinéma français, on en parlait déjà d'ailleurs dans les années 1960,

1. Voir *infra* (p. 107) la position de Claude Sautet : « L'idée de genre, elle-même, m'échappe. »

qu'en pensez-vous ? N'y a-t-il pas une crise perpétuelle du cinéma en France ? Est-elle fondée ou non, à votre avis ?

Michel MOURLET. – Votre question me rappelle une conférence de Sacha Guitry sur la « crise du théâtre » dont il faisait remonter les débuts, je crois, à Sophocle ou Euripide. Tout art est nécessairement toujours en crise, du fait qu'il ne répond à aucun besoin vital ou matériel : c'est précisément d'être toujours « en crise » qui lui permet de ne pas s'étioler ou s'endormir trop longtemps dans un académisme ou dans un autre.

Michaël RABIER. – Si oui, à quoi tient-elle : économique et/ou morale et/ou artistique ?

Michel MOURLET. – Les trois, bien sûr ! Et c'est ce qui donne au phénix l'occasion de renaître de ses cendres.

Michaël RABIER. – En revanche, le cinéma de « qualité française », pour reprendre l'expression de Truffaut, se porte très bien si l'on en juge par la fréquentation en salles des *Ch'tis* et autres *Choristes*… Qu'est-ce que cela vous inspire comme réaction et comme réflexion ?

Michel MOURLET. – Aucune, car je n'ai pas encore vu *Les Ch'tis* (je dois être le seul). Quant aux *Choristes*, je ne les ai vus qu'à la télévision. Or le petit écran permet seulement de juger les acteurs en plan rapproché et d'écouter le dialogue. On perd 50 % de la mise en scène, fondée en grande partie sur des notions d'espace. C'est comme si l'on regardait un tableau de Poussin reproduit sur un timbre-poste. Enfin, je ne sais pas ce que signifie la « qualité française », expression polémique forgée par une génération occupée à secouer le cocotier pour en faire tomber la génération précédente.

Michaël RABIER. – À l'époque du *Mac-Mahon* vous défendiez le cinéma américain, méprisant la Nouvelle Vague et ses idoles (Hitchkock entres autres). Qu'est-ce qui fait – ou a fait – la force du cinéma nord-américain par rapport au cinéma français ?

Michel MOURLET. – La force porteuse des genres, la puissance des grands studios et aussi son contraire : l'apparition de cinéastes indépendants tels que Preminger, la qualité des scénaristes (le scénario n'est pas le film, mais c'est son tremplin). Une très grande compétence technique, aussi, qui ne semble pas avoir été la préoccupation majeure de la Nouvelle Vague, du moins en ses débuts.

Michaël RABIER. – Aviez-vous cependant, à l'époque (du cercle Mac-Mahon,) des admirations parmi les auteurs-réalisateurs français ?

Michel MOURLET. – J'estimais déjà (davantage à présent) ceux que j'ai cités plus haut, sauf évidemment ceux d'entre eux qui ne tournaient pas encore. Plus quelques autres : un peu Deray, qui commençait, Michel Deville, Schœndœrffer. Et Cocteau. Et Tati. J'en oublie sûrement. – J'oubliais Alexandre Astruc, dont *Les Mauvaises Rencontres* et le concept de « caméra-stylo » m'avaient impressionné. En tout cas, je n'ai jamais raffolé de Clouzot, Clément, René Clair, Carné. Peut-être que, si je réentendais aujourd'hui « T'as de beaux yeux, tu sais ? », je partagerais moins l'opinion de Jean Renoir, bon confrère : « Ce n'est pas *Quai des brumes*, c'est *Cul des brêmes* ! »

Michaël RABIER. – En quelques mots (si possible) – pour les jeunes lecteurs qui ne vous connaissent pas forcément –, pourriez-vous nous donner l'essentiel de votre théorie esthétique de l'époque, développé dans le texte *Sur un art ignoré* ?

Michel MOURLET. – En quelques mots, ce n'est guère possible. Je donnerai juste une piste : depuis les grottes de Lascaux, pour la première fois dans l'histoire des arts, le cinéma est un moyen d'expression-communication en prise directe sur le monde et qui n'a pas besoin de recourir au signe, au codage, à la convention, à la métaphore, à la déformation, à l'immobilisation temporelle ou spatiale, au détournement des formes et de la matière pour atteindre ce monde et pour l'exprimer. Cette évidence simplette et primordiale, qui hélas ne l'est pas encore pour tous, a des conséquences extraordinaires notamment dans la perception des films, c'est-à-dire dans l'expérience esthétique du cinéma. Et par conséquent dans la hiérarchie des œuvres. Il faut choisir entre Lumière et Méliès, et qui choisit Méliès ou adopte les deux se trompe, comme aurait dit Bazin, ontologiquement. Mais je préfère suggérer à ceux qui souhaiteraient pénétrer plus avant dans cette expérience, qui d'ailleurs est celle de tout spectateur mais à l'insu de la plupart, de lire la réédition augmentée de *Sur un art ignoré ou la Mise en Scène comme langage*.

Michaël RABIER. – Aujourd'hui, cinquante ans après, vous paraît-elle toujours valide ?

Michel MOURLET. – Non seulement valide, mais la seule possible, car ce n'est pas à proprement parler une théorie ; c'est la simple analyse de l'expérience. Je me défie comme de la peste des systèmes, béquilles de pensées souvent boiteuses : je ne crois qu'à l'éblouissement ou au déchirement de l'évidence, quitte à assumer certaines contradictions. Les illuminations successives et parfois antagonistes de Nietzsche m'ont toujours paru plus près de la vérité que les savantes constructions de Marx ou des Pères de l'Église. Un système, qu'il soit critique, philosophique, religieux, voire économique ou autre, m'apparaît d'abord comme un effort d'élimination artificielle d'antinomies.

Michaël RABIER. – Peut-on dire que cette théorie, à travers sa glorification du héros, était marquée par une esthétique et une morale (certes garantie « sans moraline ») aristocratique, qui pouvait être à juste titre qualifiée de « droite » ?

Michel MOURLET. – Qui donc a écrit : « Je me sens de droite avec les gens de gauche et de gauche avec les gens de droite » ? N'est-ce pas Benda (dont par ailleurs je déplore la prédication apatride) ? En tout cas, je me retrouve « tel qu'en moi-même enfin » dans cette phrase. Je me demande si les Français, qui croient avoir inventé la liberté, ont jamais eu la moindre idée de ce que signifie ce mot. Je dois toutefois reconnaître que, dans l'ensemble, aujourd'hui, la liberté de pensée se situe plutôt à droite, et l'obscurantisme sectaire à gauche. Je dis bien : « dans l'ensemble », bien qu'il se rencontre aussi à droite des tabous, notamment religieux, mais aussi politiques, qui ne me semblent pas très différents de ceux de la Parole unique. Les Français confondent la logique, qui est la respiration du monde, avec une étroitesse idéologique manichéenne qui en est la caricature. Dans plusieurs de ses écrits, Bertrand Tavernier a fait justice des inepties propagées sur mon compte. Mais pour ce qui est d'« aristocratique », oui, plutôt deux fois qu'une, parce que c'est le choix de l'excellence contre la médiocrité et parce qu'il ne peut y avoir de société qui ne soit aristocratique. Je souscris tout à fait au sarcasme de Victor Hugo contre « l'égalité de l'aigle et du moineau »[1]. Même au beau milieu de la chienlit mythifiée de Mai 68, on voyait à l'Odéon, dans la grande salle, la piétaille hurlante et débraillée, et dans la petite, à l'écart, une poignée de « penseurs responsables » qui réfléchissaient calmement à la meilleure façon d'exercer le pouvoir. Je m'y trouvais avec Jean Curtelin, qui fréquentait beaucoup Hanin et Mitterrand, deux grands serviteurs du peuple comme chacun sait, et

1. Voir *Pierres*, carnets posthumes, vers et prose rassemblés par H. Guillemin (Genève, Éd. Milieu du monde, 1951).

nous avons cru mourir de rire (j'ai raconté cela dans mon roman *Patrice et les Bergères*).

Michaël RABIER. – Quelle a été l'influence de vos conceptions esthétiques sur la critique de l'époque et au sein des *Cahiers du cinéma* ?

Michel MOURLET. – C'est aux intéressés eux-mêmes de répondre à cette question. Mais je doute qu'ils le fassent avec sincérité. En ce qui concerne l'aspect objectif de cette influence, on peut la mesurer à la liste de cinéastes et de films auparavant inconnus, méconnus ou méprisés, qui ont grâce à nous été reconnus et considérés. Si un comédien lisait aujourd'hui à voix haute ce que Sadoul a pu écrire sur Preminger, Charensol sur Cottafavi, Ajame sur DeMille, ou, il y a encore une quinzaine d'années, un certain J.-P. D. (dans *L'Express*) du *Tigre du Bengale* de Lang, cela ferait une émission comique épatante comme on en fait parfois avec les critiques musicales du XIXe siècle.

Michaël RABIER. – Y avait-il des discussions idéologiques dans ces *Cahiers* de l'époque Rohmer, des chapelles politiques qui censuraient les textes comme ce sera le cas plus tard ?

Michel MOURLET. – S'il y avait des discussions, je n'y participais guère, ou pas du tout. Je ne venais à la rédaction que pour déposer mes articles et lancer au passage quelques provocations à seule fin d'agacer Rivette ou de faire sourire Rohmer. Il n'y avait aucune censure, car Rohmer, le meilleur rédacteur en chef des *Cahiers*, est l'intelligence même, donc le contraire d'un sectaire fanatique ou d'un apparatchik borné comme on en vit apparaître par la suite.

Michaël RABIER. – Votre départ du journal était-il volontaire ou « politique » ?

Michel MOURLET. – Tout à fait volontaire. Deux circonstances concomitantes quoique indépendantes l'une de l'autre l'ont provoqué : une vague querelle de personnes dont je n'ai conservé qu'un souvenir assez imprécis et surtout la proposition par Curtelin (qui deviendrait vingt ans plus tard le scénariste-dialoguiste bien connu, notamment pour Alain Delon) de diriger la rédaction de la revue *Présence du cinéma*.

Michaël RABIER. – Qu'est-ce qui réunissait les macmahoniens dont vous avez été le théoricien (le « Boileau », a-t-on dit) ? L'amour du cinéma, les positions et les choix esthétiques ?

Michel MOURLET. – La passion du cinéma et une commune sensibilité aux films, qui déterminait nos choix, lesquels ont induit nos positions esthétiques.

Michaël RABIER. – Aujourd'hui, il n'y a plus d'« école » de ce genre, guère de débats esthétiques, plus de critique non plus d'ailleurs, semble-t-il…

Michel MOURLET. – L'évolution, même simplement le maintien des acquis dans le domaine de la critique ont été quasiment anéantis lors de la régression phénoménale qu'a été l'intrusion massive de l'idéologie politique – et sous sa forme la plus niaise : le gauchisme soixante-huitard – dans l'appréciation des films. Les tenants du retour à l'analyse thématique des intentions, à quoi s'ajouta celle des interprétations sémiologiques et autres métalangages des hallucinés des arrière-sens, abandonnèrent toute espérance de jamais saisir la valeur réelle et intrinsèque d'une œuvre. L'éviction d'Éric Rohmer de la direction des *Cahiers* a été le point culminant et reste le symbole de cette régression. Elle a sonné le glas d'une époque où – pouvez-vous imaginer cela ? – André Bazin était critique au *Parisien*, Truffaut

à *Arts*, où Siclier s'exprimait dans *Le Monde*, où chaque revue, chaque magazine apportait sa pierre, si minuscule fût-elle, à une connaissance à la fois analytique et synthétique des cinéastes et de leur travail. Je ne suis pas très assuré d'un « âge d'or » du cinéma français, mais je suis en mesure d'affirmer que l'âge d'or de la critique comme d'ailleurs de la cinéphilie françaises telles que nous les avons pratiquées, est révolu.

SUR ANDRÉ BAZIN, AVEC HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN[1]

Michel MOURLET. – Quand, au début, Antoine Katerji a parlé de la genèse du mac-mahonisme[2], il m'a présenté comme chef de file du mouvement. Or, c'est Pierre Rissient qui a imaginé de toutes pièces ce mouvement en tant qu'activité de recherche et de diffusion des films : une espèce de quête qui n'avait jamais été vraiment pratiquée auparavant dans des territoires complètement ignorés ; une quête des films de tous pays, pour les distribuer notamment à Paris ; ce qui a conduit d'ailleurs à faire venir des films de Losey pratiquement inconnus à l'époque, et beaucoup d'autres. Rissient a donc été l'inspirateur, l'instigateur de tout ça. Mais effectivement il n'a pas fourni de textes d'analyse, à l'exception d'un livre sur Losey, du reste excellent, qui mériterait d'être réédité, car c'est le premier en date et il n'a pas d'équivalent[3]. J'en ai d'ailleurs parlé chez Ramsay. Mais Rissient s'était un peu fâché avec Losey à cette époque, au moment de la publication du livre, à cause des réserves qu'il faisait (et que je faisais aussi) sur ses tout derniers films.

1. Maître de conférences et directeur de recherches en Études cinématographiques à l'Université de Paris VII - Denis-Diderot. Cet entretien est issu du séminaire doctoral de l'INHA, en prélude au cycle de l'année Bazin (2008).
2. Voir p. 259.
3. *Joseph Losey*, par Pierre Rissient (Paris, Éd. universitaires, coll. « Classiques du cinéma », n° 22, 1966).

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Cela m'avait frappé à la lecture de ce livre ; c'est assez rare finalement et aujourd'hui ça n'existe quasiment plus : faire un livre sur un auteur de films dans une collection réputée, « Cinéastes d'aujourd'hui », et écrire, dans les derniers chapitres : « Nous sommes très déçus par ses derniers films. » Plus personne n'est capable de ça. On ne peut pas aujourd'hui publier un livre qui dise du mal d'une période de l'auteur que celui-ci est en train de vivre. Ça correspond à une époque.

Michel MOURLET. – Ça correspond, à mon avis, à une liberté de pensée qu'il y avait à l'époque et qu'on a perdue d'une façon ou d'une autre. On disposait d'une liberté non seulement de pensée, mais d'expression dans la presse et dans les livres ; je ne parle même pas du point de vue politique, mais du point de vue simplement esthétique, du point de vue de la sociabilité surtout. Maintenant on n'imagine plus, c'est vrai, qu'on puisse émettre des réserves sur quelqu'un dont on parle favorablement par ailleurs.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – C'est la disparition du jugement de goût, y compris dans la critique. C'est sans doute l'influence de l'Université…

Michel MOURLET. – Je crois que c'est l'influence d'un manichéisme idéologique qui fait que tout est tout blanc ou tout noir. Il n'y a plus de possibilité de montrer les zones d'ombre, les zones claires et que tout se mélange. Cela me paraît très grave du point de vue de l'analyse des œuvres. Je peux très bien imaginer un film que j'aime beaucoup, dont je fais la critique et dont je dise : dans ce film, il y a quand même dix minutes médiocres. On devrait pouvoir dire ça ; or, effectivement, on ne le dit plus. À de rares exceptions près, on ne fait plus de critique de film à proprement parler.

Mais venons-en à Bazin. En ce qui concerne l'affaire du « phénomène idéaliste » dont il parle et que j'évoque dans une

note de mon livre[1], ça ne concerne pas uniquement le cinéma. Bazin a complètement raison de souligner cela à propos du cinéma, mais cette explication s'applique à n'importe quelle découverte qui n'est pas le fruit du hasard. Car il y a deux façons de découvrir quelque chose. Ou bien on l'a imaginé, rêvé depuis des millénaires, depuis que l'homme existe. L'homme a toujours rêvé de voler : le mythe d'Icare aboutit à l'avion. On ne peut pas dire que l'avion soit une découverte faite par hasard, pas plus qu'elle n'est due à je ne sais quel processus matériel ou économique. C'est un rêve de l'humanité. Je pense que le cinéma, c'est exactement la même chose, et Bazin le pensait aussi. Autrement dit, ce n'est pas une idée en l'air, une idée qu'on pourrait remplacer par une autre. Il n'y a vraiment que ces deux possibilités. Ou bien vous découvrez la pénicilline dans une moisissure, vous essayez d'en faire quelque chose et vous vous dites : tiens, ça semble guérir telle maladie ; c'est la découverte par hasard. Ou bien vous imaginez de pouvoir reproduire la réalité aussi près que possible de son apparence matérielle, et ça, c'est un vieux rêve. Depuis les peintures rupestres, c'est ce qu'on a toujours essayé de faire, en utilisant les moyens du bord.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Vous évoquez la note au bas de la page 37 de votre livre dans l'édition Ramsay. Elle cite « Le Mythe du cinéma total », qui était à l'origine un compte rendu, dans la *Revue critique*, du tome I de l'*Histoire du cinéma* de Georges Sadoul, article publié en novembre 1946 et modifié par Bazin en 1958.

Michel MOURLET. – Je crois l'avoir lue dans sa version originale.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Version originale qui est bien meilleure, beaucoup plus intéressante que celle que Bazin a

1. Dans les deux dernières éditions : Veyrier et Ramsay.

modifiée en 1958. Et alors, que pensiez-vous du livre de Sadoul à l'époque ? Vous aviez la même idée que Bazin ? Parce que l'article de Bazin ajoute quelque chose finalement. Il s'empare d'un livre de Sadoul pour expliquer que le cinéma est un phénomène idéaliste.

Michel MOURLET. – Mes amis et moi pensions le plus grand mal de Sadoul et depuis je n'ai jamais relu aucun de ses textes, donc je ne peux pas dire ce que j'en penserais aujourd'hui. Mais je sais qu'à l'époque Sadoul nous apparaissait comme quelqu'un qui passait complètement à côté des plus grands films au bénéfice exclusif du cinéma soviétique. En gros, c'était ça.

Ce que je voudrais dire aussi, c'est qu'Antoine Katerji n'a pas cessé de mettre en parallèle Bazin et le mac-mahonisme pour mettre en évidence ce qui les rapproche et ce qui les sépare. Personnellement, je pense que ce qui les sépare le plus, ou en tout cas ce qui me sépare de Bazin, je parle ici en mon nom, ce sont ses choix de films. Je le considère comme un grand penseur, un grand théoricien du cinéma en général, mais il se trouve que les films qu'il a choisis pour illustrer sa pensée ne correspondent absolument pas à la vision que j'ai du grand cinéma. Je ne veux pas dire que William Wyler, Orson Welles, Bresson, etc., ne soient pas des cinéastes estimables, mais ce ne sont pas du tout des cinéastes qui correspondent à la vision « mac-mahonienne » du cinéma. Nous avons toujours pensé que Bazin avait un vrai sens de la réflexion philosophique, beaucoup plus aiguisé que son sens critique de la réception des œuvres, et ça nous a toujours gênés. Cela aurait été beaucoup plus simple pour nous si Bazin avait parlé des films que nous aimions, à défaut d'en parler comme nous en parlions !

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Je trouve ce que vous dites très intéressant parce que, à partir d'une vision presque contraire, j'aurais presque la même lecture. C'est-à-dire que

j'ai la sensation parfois que le « réalisme ontologique » tel que Bazin a pu le définir – la base de sa doctrine – est toujours exprimé dans ses critiques de façon paradoxale. Je suis toujours tombé sur des paradoxes. Il mène en permanence la doctrine du réalisme total jusqu'à son paradoxe, c'est-à-dire sa négation : l'ellipse, l'empreinte négative, la perte, la disparition, etc., qui s'opposent radicalement à une conception beaucoup plus pleine de votre part. Est-ce que vous aviez, pour continuer sur cette lancée, repéré des points communs ? Est-ce qu'il y avait tout de même des films qui vous intéressaient beaucoup et que Bazin aurait évoqués ?

Michel MOURLET. – C'est possible, mais je n'en ai pas le souvenir. J'ai surtout le souvenir de l'agacement que nous procuraient ses choix. De plus, il a disparu en 1958, à une époque où nous n'avions pas encore imposé nos propres valeurs : Walsh, Losey, Edward Ludwig, Allan Dwan, la seconde période allemande de Lang, etc. Ces cinéastes restaient à l'écart et Bazin ne disposait que d'un éventail de films très connus à l'époque – disons : classiques. Il n'allait pas, comme nous, chercher dans les banlieues les petits films que personne ne voyait. Il se référait toujours aux grosses machines que l'on connaissait bien à l'époque. C'est peut-être une manière de l'excuser. Il n'a pas effectué cette recherche, cette quête frénétique que nous effectuions, sautant dans un avion pour Londres parce que nous étions avertis qu'un film d'Ida Lupino passait dans un quartier perdu de l'East End. Évidemment c'était une tout autre démarche.

[Intervention d'une étudiante qui propose avec pertinence d'établir une distinction entre la démarche des mac-mahoniens, axée sur la découverte, et celle d'André Bazin, explicative des valeurs admises et à vocation pédagogique.]

Il y a aussi une chose qui m'a frappé dans ce qu'Antoine a dit, ou plutôt n'a pas dit, c'est la question de la catharsis, assez

importante pour moi. Je ne crois pas que vous l'ayez vraiment abordée. *[Intervention d'Antoine Katerji, qui invoque ses propos sur la «fascination».]* En fait, je pense que la conception de la tragédie ou du drame au cinéma, et d'ailleurs dans toute espèce d'art dramatique, doit être située dans la filiation d'Aristote, c'est-à-dire la purgation des passions, comme Corneille l'explique très bien dans les préfaces à son théâtre. Il y a là un aspect fondamental, je crois, de la pensée mac-mahonienne : aller jusqu'au bout des passions pour en délivrer en quelque sorte le spectateur et le réconcilier avec ses fantômes, ses démons intérieurs. C'est toujours l'histoire de Fritz Lang – bien que ce soit ici le point de vue du créateur et non pas du spectateur, mais c'est un peu le même cheminement – Fritz Lang disant : « Si je fais des films où l'on étrangle des femmes, c'est pour n'avoir pas à les étrangler dans la réalité. » Il y a quelque chose comme ça.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Vous l'articulez avec la théorie générale du réalisme ? La *catharsis* est-elle nécessaire à la doctrine ?

Michel MOURLET. – En fait, le réalisme pour moi n'est pas du tout une fin en soi. C'est un moyen, un instrument pour imposer l'œuvre au spectateur. Le spectateur a besoin de croire que c'est vrai pour entrer dans l'œuvre, pour être fasciné. Il y a deux auteurs de théâtre parmi les plus importants qui ont dit la même chose : Claudel, qui dit : « Il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai », et Montherlant : « Il faut que l'on croie que c'est vrai. » À partir du moment où l'on croit que c'est vrai, on peut accueillir ce que l'auteur a voulu introduire : la beauté, une action, une pensée, mais il faut d'abord que ce qu'on voit paraisse vrai. C'est un moyen et non pas une fin, alors que j'ai l'impression que pour Bazin c'est tout de même une finalité. C'est ce qui fait son prodigieux intérêt pour le néoréalisme italien et, d'une certaine façon, notre relative indifférence à l'égard de ce même cinéma, encore que Rossellini

m'ait beaucoup apporté, en tout cas dans mes débuts de cinéphile.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – « Néoréalisme », on sait dire assez clairement à présent que c'est une invention de discours, du discours critique français. Les Italiens par exemple ne considèrent pas du tout ces films comme « néoréalistes », comme nous avons pu le dire à travers Bazin ou à travers d'autres écrivains. C'est une invention de la critique de cinéma. Alors, est-ce que c'est une théorie, bien qu'il n'y ait pas eu de théoricien du réalisme néoréaliste qui corresponde à la vision du néoréalisme par Bazin ? Il faudrait reprendre auteur par auteur, film par film, revoir Cottafavi par rapport à d'autres Italiens, Rossellini par exemple…

Michel MOURLET. – Il me semble que Rossellini, quand même, est le plus proche de ce qu'on pourrait appeler le néoréalisme au sens français du mot. Les autres, non. Si l'on prend *Le Voleur de bicyclette*, par exemple, on ne peut pas dire que c'est un film néoréaliste ou pas néoréaliste ; c'est une historiette un peu ennuyeuse et banale, mais c'est du cinéma en fin de compte très traditionnel. Les films de Rossellini, au contraire, sont des récits dont la trame est beaucoup plus proche d'une sorte de reportage ; on s'attache à suivre minutieusement les personnages dans leur parcours, même leur parcours physique : la caméra ne les quitte pas. Que ce soit *Voyage en Italie*, *Rome ville ouverte* et tous ses autres films, il me semble que Rossellini a apporté quelque chose de proche de ce que je vous disais à propos de Bazin. Mais, cela dit, il faudrait peut-être revoir ses films aussi. De toute manière, le fait qu'il ait réalisé pour la télévision des sortes de documentaires – ou, plus exactement, des docu-fictions, comme on dit actuellement, tels que *La Prise du pouvoir par Louis XIV* –, ça prouve que son travail a toujours été dans la droite ligne de ce « néoréalisme ». Il y a toujours eu

cet aspect documentaire dans ses films, qu'il n'y a pas chez les autres, encore moins chez Visconti.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Cet aspect documentaire justement, est-ce que vous, vous l'excluez de la description du cinéma ? Parce que je pense que c'est un des éléments très importants dans la définition du réalisme ontologique de Bazin. Vous, est-ce que c'était plutôt pas du tout ça, ou bien aviez-vous avec vos amis un avis moins radical sur le cinéma documentaire ?

Michel MOURLET. – Nous répétions volontiers en ce temps-là une boutade de Raymond Queneau : « Les docucus, les enfants ça les emmerde. » C'était un peu notre cas, c'est vrai, mais, plus sérieusement, le cinéma de fiction et le documentaire posent des problèmes distincts. Il existe aussi la littérature romanesque, la littérature documentaire, les essais, ce sont des genres différents. Nous, ce qui nous intéressait, moi, ce qui m'intéresse surtout, c'est le cinéma de fiction, c'est-à-dire le cinéma d'art dramatique ; c'est la dramatisation des choses qui me retient en tant qu'art, en tant que moyen de construire un univers artistique. Cela dit, je ne renie absolument pas le cinéma documentaire, bien sûr : ça peut être passionnant mais c'est autre chose. On ne peut pas lier les deux, sauf dans le cas de la docu-fiction où il y a effectivement mélange des deux ; d'ailleurs je m'y suis essayé dans *L'Ordre vert*, qui entre parenthèses est le long-métrage le moins cher de l'histoire du cinéma…

[Intervention d'A. Katerji qui cite la phrase « Le cinéma est à la fois documentaire et féerie » tirée de Sur un art ignoré.*]*

Michel MOURLET. – Quand je dis : « Le cinéma est à la fois documentaire et féerie », le mot « féerie » est évidemment une métaphore ; il ne s'agit pas d'un conte de fée, mais de

l'apport de la dramatisation, de l'exaltation des choses, dont on peut enrichir le réel mais qui sont toujours tirées du réel.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN. – Vous avez répondu à la question du genre documentaire, mais ce n'est pas le plus important, car, chez Bazin, peu importe la question du genre ; ce qui importe, c'est l'aspect documentaire de tout film. Est-ce que tout film est un documentaire ? Est-ce que c'est Bazin ou quelqu'un d'autre, dans les années 1950, qui invente cette idée que tout film est le documentaire de son tournage ?

Michel MOURLET. – C'est une bonne formule, mais seulement si on la prend d'un point de vue rigoureusement fidèle aux idées que j'ai pu exprimer : tout film est un documentaire, c'est-à-dire qu'il ne doit exprimer que la réalité, la réalité sous sa forme possible, bien sûr, ou vécue si on relate des faits réels. La narration doit avoir la rigueur d'un documentaire, rien ne doit s'écarter d'un iota de la réalité. C'est fondamental mais ça ne veut pas dire que ce soit un documentaire *stricto sensu*, parce que, dans un documentaire, il n'y a pas à proprement parler de choix, de hiérarchie dans les événements recensés. Tout en principe est au même niveau et on filme une continuité de quelque chose de A jusqu'à Z.

[Intervention d'A. Katerji, qui rappelle un compte rendu de festival par Michel Mourlet, où un documentaire en compétition est crédité d'une valeur égale à celle d'un film de fiction.]

Il m'est peut-être arrivé d'écrire cela, mais j'ai quand même du mal à disjoindre la notion de film de celle d'action dramatique, parce que ce qui est, qu'on le veuille ou non, le plus intéressant, c'est l'action dramatique. C'est elle qui permet la catharsis, qui permet la fascination. On ne peut pas être fasciné par le roman d'un morceau de plastique filmé depuis son origine jusqu'à son moulage dans une usine. On ne peut pas être

délivré de ses fantasmes et de ses passions en regardant ça. Donc il y a une différence de nature entre le documentaire et la fiction, et cette différence de nature repose sur la dramatisation. Mais cette dramatisation doit être tirée du réel, c'est indispensable, sinon ça ne fonctionne pas. Il y a une phrase de Pascal là-dessus, qui me paraît définitive : « Il faut de l'agréable et du réel ; mais il faut que cet agréable soit lui-même pris du vrai. »

Un jour de fête avec Tati

« Chacun de nous – se plaisait à dire Jacques Tati – a rencontré au moins une fois M. Hulot. »

Un jour de novembre 1967, j'ai pu vérifier à mon profit l'exactitude de cette assertion. Assis dans un laboratoire de mixage de films où je causais tranquillement avec un technicien, je faillis bondir de mon siège : M. Hulot en personne entrait dans la salle ! Un peu moins jeune, bien sûr, qu'à l'époque de ses *Vacances* tournées en 1952, ou, cinq ans plus tard, dans *Mon Oncle* ; ses cheveux s'étaient argentés (beaucoup plus, on devait l'apprendre par la suite, que son porte-monnaie), mais il avait conservé sa sveltesse, et ce mélange de souplesse et de raideur qui conférait à sa haute silhouette (si merveilleusement croquée par Pierre Étaix) une démarche inimitable. Le fringant M. Hulot avait avalé son parapluie, mais c'était un parapluie en caoutchouc ! Et il avait toujours le clair regard un peu étonné et candide qu'il posait depuis l'enfance sur les gens et sur les choses avec, semblait-il, un seul parti pris : les trouver plutôt meilleurs, plutôt moins laids qu'on ne le dit.

Il fignolait la bande son de *Playtime* : le son revêtait pour lui au moins autant d'importance que pour Bresson ; les bruits ou embryons de paroles qu'il enregistrait composaient une véritable partition de musique concrète.

Je me présentai. Bien que j'eusse quitté depuis sept ans les *Cahiers du cinéma*, première revue à avoir mis Tati à sa juste

place, ce sésame ancien suffit pour qu'il m'accordât un rendez-vous le lendemain. C'est ainsi que je passai une matinée entière à bavarder avec lui, juste avant la sortie de son « grand œuvre ».

Né en 1907, il achevait sa cinquante-neuvième année en même temps que son film. En 2007, nous n'avons plus en face de nous que son fantôme, celui qu'il interpréta pour Autant-Lara dans *Sylvie* (1945). Ce revenant extralucide nous veut du bien ; il continue à travailler pour nous en se moquant gentiment de la civilisation vers laquelle nous poussent les nouveaux sorciers : technocrates, « spécialistes » de tout acabit, devant qui s'agenouillent les nouveaux dévots : médias et politiciens. Tati, notre joyeux centenaire de 2007, c'est très précisément quelqu'un dont on peut se demander quel sort il réserverait dans son prochain *Hulot* au rapport arithmétique maximal autorisé en France entre le poids du cartable et le poids de l'écolier ? Comment traiterait-il le « principe de précaution » appliqué à nos camemberts au lait cru, conjointement avec la remise en liberté d'un aliéné sanguinaire, au motif que « rien ne peut laisser prévoir une récidive de sa part » (entendu à la radio de la bouche d'un « psy ») ? C'est pour répondre à des questions de cette farine, dignes du boulanger de Sainte-Sévère, que Tati nous manque terriblement. Et c'est pourquoi il faut célébrer haut et fort ce jour de fête : son centième anniversaire, sans oublier le soixantième de son premier long-métrage.

Un vrai jour de fête aussi, pour le cinéphile que j'étais, fut celui que marqua cette rencontre. De la longue conversation qui s'ensuivit, scrupuleusement notée, je rapporterai ici quelques mots.

Faire raconter par un cinéaste au travail le sujet de son film est, avec un peu de chance, la meilleure entrée au cœur de son œuvre. Car, manches relevées, les bras plongés dans la pâte des couleurs, des sons, des personnages, des décors, des actions à conduire, des acteurs à diriger, des plans à cadrer, chef d'orchestre et démiurge de tous les éléments constitutifs du film, le metteur en scène est naturellement porté à dépasser le

schéma abstrait de l'histoire qu'il raconte pour en dégager ce qui lui importe le plus : la signification générale, les mobiles qui l'ont intimement attelé à sa tâche. Il a envie de nous faire toucher ce qu'il touche : non le squelette, mais la chair qui l'habille. Qu'est-ce donc, M. Tati, que *Playtime* ?

> – Un groupe de touristes arrive à Paris avec l'idée qu'ils vont visiter une ville pleine de charme, de pittoresque, de variété. En atterrissant à Orly, ils se retrouvent à peu près dans le même aéroport que celui qu'ils ont quitté à Munich, Londres ou Chicago. Ils montent dans le même autocar que celui qu'ils avaient utilisé à Rome ou à Hambourg et arrivent sur une route bordée de lampadaires et de « buildings » identiques à ceux de leur propre capitale. Ils retrouvent ce style d'architecture conçu pour vivre au garde-à-vous. Ils ne voient jamais rien de particulier, jamais rien d'humain. J'ai veillé, pour donner plus de force à mon idée, à ce qu'aucun morceau de verdure, aucune branche d'arbre ne subsiste dans cet univers déshumanisé.

Il faut ajouter à cela qu'initialement le décor de *Playtime* devait être uniformément gris, option abandonnée pour des raisons techniques, mais qui indique bien le fond de la pensée hulotienne. Car…

> Heureusement, il y a M. Hulot et M. Marcel et tout un tas de braves gens qui, eux, ont gardé leur personnalité, leur bon sens. Ceux-là préféreront toujours le petit vin blanc sur le zinc aux distributeurs automatiques de Coca-Cola.

Voilà le mot lâché. De *Jour de fête* à *Playtime*, il n'y a pas seulement, par titres interposés, le constat d'une cancérisation – encouragée comme toujours par les élites – de la langue maternelle par l'idiome colonisateur, mais surtout le basculement annoncé, dès 1947, d'une civilisation dans une autre. Le facteur vélocipédiste de Sainte-Sévère qui cherche grotesquement à rivaliser de vitesse avec ses collègues américains, et la Military Police en embuscade sur une vieille route de la campagne berrichonne, préfigurent sans hiatus l'uniformisation massificatrice, la perte d'identité, le « Décor unique » (comme

la Pensée) de *Playtime,* en attendant le sabir mondialisé de cette espèce de tour de Babel horizontale, grouillante d'automobiles, que figurera *Trafic* en 1971. Et M. Hulot d'enfoncer le clou :

> – Notre civilisation devient chaque jour plus terne, plus anonyme. Autrefois, le charcutier portait une chemise de couleur et un beau tablier. Aujourd'hui il s'habille de blanc comme les dentistes et les chirurgiens. Le monde devient une immense clinique. Avez-vous remarqué que l'on ne construit plus rien de petit, mais que tout, au contraire, prend la dimension d'Orly ou d'une HLM ? De ce fait, le décalage entre certains événements et ce qui les entoure atteint parfois des dimensions surprenantes.

Dans *Playtime* en particulier, le silence assourdissant de l'infinitésimal enchâssé dans le gigantesque retentit comme un choc irrationnel, une sorte de cauchemar éveillé : rien à voir avec un « gag » au sens habituel du mot. Mais ce serait également une erreur, commise par certains commentateurs, de voir dans ces juxtapositions d'éléments hétéroclites par la taille ou par la durée on ne sait quelle volonté d'irréalisme. Tati, non seulement dans les propos qu'il m'a tenus ce jour-là, mais encore dans la masse de déclarations qu'il a publiées au long de sa vie professionnelle, n'a, à notre souvenance, jamais contredit cette règle : « Je m'efforce d'amener l'effet comique dans la plus grande vérité possible. » À une question que je lui posais sur l'emploi de la stéréophonie, réponse identique : « Il y a d'abord la recherche du naturel. » La distinction qu'il a souvent opérée entre le comique « construit » (Charlot, par exemple, ou les Marx) et le comique « subi » (le sien) va exactement dans le même sens.

Se référant à une scène mémorable des *Vacances de M. Hulot,* son réalisateur a donné sous forme d'apologue une explication très claire de la différence en question : après son arrivée intempestive au beau milieu d'un enterrement, Hulot, dont la petite Amilcar poussive des années 1930 est tombée en panne, retire de la malle arrière une chambre à air de secours qu'il jette au sol. Des feuilles mortes mouillées de pluie se collent au caoutchouc. Apercevant au passage cet objet circulaire et feuillu, le

croque-mort préposé à la décoration florale le confond avec une couronne mortuaire, s'en empare et va l'accrocher au monument funéraire. Du coup, intégré malgré lui à la famille en deuil, Hulot reçoit condoléances et poignées de main. Qu'aurait fait Charlot dans la même circonstance, s'interroge Tati, pour n'avoir pas l'air d'un intrus ? Malin comme il l'était, il aurait collé lui-même les feuilles à la chambre à air, provoquant par sa trouvaille le rire époustouflé et complice du spectateur. Bien au contraire, Hulot ne prend aucune part active à l'événement ; il s'y conforme en toute passivité.

C'est pourquoi le spectateur qui s'attend à se tenir les côtes ou à se rouler par terre en regardant *Mon Oncle* ou *Playtime* sera douloureusement surpris. Le comique d'observation et de réflexion n'agit pas sur la mécanique nerveuse de l'hilarité qui, si l'on met un doigt dans son engrenage, vous avale irrésistiblement tout entier. Le comique cultivé par Tati, tel celui de Molière, en appelle seulement à la liberté de sourire :

> – Le cinéma comique comprend de nombreuses catégories, ce n'est pas son moindre intérêt. Le comique logique, mathématique, de Buster Keaton est différent de celui de Chaplin, fondé sur la sentimentalité, la pauvreté, différent aussi du comique destructeur des Marx Brothers, fondé sur le sans-gêne. Le comportement de M. Hulot traduit un comique de caractère réaliste, fondé sur l'observation quotidienne. Sa personnalité n'est pas agressive. Il est souvent conditionné par les événements qui l'entourent. Dans ce sens, c'est le contraire d'un héros. M. Hulot est un personnage que l'on rencontre tous les jours dans la rue.

Et Jacques Tati, lui, où avait-il rencontré M. Hulot ? Au lycée ?

> – Tout spectateur a rencontré M. Hulot : son professeur d'histoire, par exemple, distrait, hurluberlu, un peu ahuri. Je n'ai jamais rencontré Hulot au cinéma, mais je l'ai vu au café, dans le métro, partout et nulle part.

Dans la vie courante, en promenade ou attablé à la terrasse d'un de ces bistrots qu'il affectionnait, Tati, comme certains

écrivains consciencieux, notait dans un petit carnet les traits amusants, les situations cocasses, les ridicules qui lui sautaient aux yeux – des yeux entraînés à saisir ce type de détails que personne ne remarquait autour de lui. Il emmagasinait ainsi des matériaux qui lui serviraient à élaborer un art tout à fait surprenant, non le burlesque gestuel et visuel mis au point par Max Linder, encore moins la comédie d'essence théâtrale à la Yves Robert, mais un comique *documentaire*, directement issu de la réalité et qui nous fournit déjà, à nous qui sommes ses contemporains, de précieux témoignages et indications sociologiques.

Surtout, de par sa vision du monde qu'on doit bien se résoudre, en dépit de certains froncements de sourcil, à qualifier sans ambages d'antimoderniste (voire, horreur !, de « populiste » en raison d'une promiscuité des plus douteuses avec le « populo » et son gros bon sens, à se boucher les narines si l'on chausse les talons rouges d'aujourd'hui), et aussi de par son traitement de la durée, par la valeur qu'il accorde à la respiration des choses, il inverse littéralement la définition de Bergson : le comique inventé par Tati n'est pas du mécanique plaqué sur du vivant, mais du vivant (Hulot et compagnie) plaqué sur du mécanique : la société technicisée, aseptisée, mercantilisée, panurgisée, qui commençait à se mettre en place autour du brave François, le facteur de *Jour de fête*, enrégimente déjà son monde aux bains obligatoires de Saint-Marc-sur-Mer, rend idiote la famille Arpel de *Mon Oncle*, culmine dans l'aquarium glacé de *Playtime* et tourne en eau de boudin et girations de bagnoles avec *Trafic*.

Cependant, la souple intelligence de Tati n'aurait pu se contenter d'une manichéenne nostalgie du passé accompagnée du rejet pur et simple de la modernité. Le passéisme sans nuance lui semblait aussi critiquable que le « bougisme » comme fin en soi, seule philosophie perceptible de la plupart de nos contemporains :

> – La véritable vedette de *Playtime*, c'est la ville ultramoderne. Au commencement, ses habitants n'osent même pas ouvrir les portes

> ni les fenêtres. Ils trouvent tout juste le courage de respirer. Puis, petit à petit, ils parviennent à s'acclimater, à humaniser la ville en oubliant le décor.

Ce ne serait donc pas une satire féroce, ni complètement pessimiste :

> – Je ne suis pas hostile à la civilisation contemporaine, à condition de ne pas la prendre trop au sérieux. Mon rôle consiste à dire : bon, voilà l'évolution de la vie moderne. Ce qui est important, c'est de pouvoir y préserver son individualité et le privilège de la petite rigolade personnelle. [...] L'alignement des personnalités est une chose terrible.
> Mon film n'est nullement une critique de l'architecture d'aujourd'hui. *[Une telle affirmation, contredisant d'autres propositions précédentes, montre à quel niveau Tati élevait le souci de la réconciliation. En fait, il y a confusion ici entre style architectural et progrès du confort.]* Je me contente de faire un film comique sur notre époque. On construit des aérodromes, des autoroutes, des bâtiments énormes : il faut donc penser à des effets comiques dans cette sorte de décor. Du verre, rien que du verre. Nous appartenons à une civilisation qui éprouve le besoin de se mettre en vitrine.

Ainsi, la même année que Guy Debord, Tati analysait à sa façon la « société du spectacle » :

> – Toutefois, il faut voir clairement deux aspects différents du problème : être contre les grandes baies vitrées qui laissent largement entrer le soleil, les hôpitaux mieux installés, les écoles bien équipées, les stades, etc., serait absurde. Non, je suis contre un mode de vie, une certaine uniformité stérilisante, que ce soit dans l'architecture ou dans la pensée.

Tati trouvait même des raisons de ne pas perdre tout optimisme : « Autour d'une place, se dressent d'énormes gratte-ciel de métal et de verre ; mais dans cet immense ensemble demeure une fleuriste minuscule et saugrenue. C'est elle, l'espoir. »

Ses dernières joies impolluées, Tati les connut en filmant de bric et de broc deux retours en arrière : *Parade* en 1973, composé de sketches de variétés pour la télévision suédoise, et *Forza*

Bastia en 1978, documentaire tourné en Corse sur l'équipe de football locale.

Retours en arrière, retour aux sources. Ancien sportif de haut niveau (cavalier de talent, boxeur, joueur de rugby), le petit-fils du général comte Dimitri Tatischeff, attaché militaire à Paris, gardait par-dessus tout l'empreinte et l'amour du music-hall où il avait débuté, entre cirque et art du mime. La biographie de Jacques Tati apporte des lumières indispensables à la connaissance de son œuvre et à la compréhension du personnage de M. Hulot. D'après les témoignages, le cinéaste, timide en société dans sa jeunesse, était resté dans les dîners en ville un convive embarrassé et peu loquace, presque aussi bredouillant que l'homme à la pipe. Cette particularité éclaire fortement le portrait de Hulot que voulut bien me brosser son créateur :

> – On donne une grande réception. Un monsieur très brillant anime la conversation, attire à lui tous les regards, étincelle de tous les feux de son esprit attisé par la « chaleur communicative du banquet ». Le lendemain, on l'aura oublié, ou bien on le critiquera. En revanche, il y a dans un coin un type qui ne dit pas grand-chose, mais il a accroché son chapeau à une applique électrique et il a secoué la cendre de sa pipe dans le verre de sa voisine. Personne n'y a vraiment prêté attention, mais, le lendemain, les gens se souviennent de lui et ils diront : « Mais qui était-ce donc, ce type-là, un peu bizarre ? » Voilà M. Hulot.

Encore une fois, où Tati l'avait-il rencontré, cet escogriffe danseur qui s'inclinait entre deux portes devant d'inaccessibles cavalières ? Cette question récurrente qu'il m'avait pour ainsi dire soufflée, j'en avais enfin la réponse : en se regardant dans une glace !

– Il est peut-être un peu bizarre, observai-je, mais c'est aussi un sage.

Tirant un paquet de cigarettes de son blouson de cuir fauve, M. Hulot sourit de toutes ses dents : …

– Il est un professeur de savoir-vivre.

Ruiné par le gigantisme de *Playtime*, mais retravaillant sans cesse ses films, coupant ici, rajoutant là, Jacques Tati mourut d'une embolie pulmonaire le 4 novembre 1982. Il nous léguait une œuvre aussi mince par la quantité que haute par l'ambition. De cet Objet Comique Non Identifié entre reportage et autoportrait, à plus juste titre que des *Confessions* de Jean-Jacques, il est loisible de penser : « Elle n'eut jamais d'exemple et n'aura point d'imitateur. »

(2007)

Hulot, Groucho, drôles d'oiseaux

> Quelque chose qui participe de la danse, du sport, de la satire et du tableau vivant. Il a inventé d'être ensemble le joueur, la balle et la raquette ; le ballon et le gardien de but, le boxeur et son adversaire, la bicyclette et le cycliste.

Ainsi Colette, en 1933, décrivait-elle les débuts à la scène de Jacques Tati.

Rappelons quelques détails biographiques, bien connus des familiers de notre cinéaste, mais utiles pour les autres à la compréhension de son parcours.

Il naît en 1907, de père russe et de mère française.

Son père, encadreur près de la Madeleine, utilise à l'occasion les talents de vendeur du jeune homme qui prépare le concours d'entrée à l'École des arts et métiers. Mais Jacques se passionne plutôt pour le sport. Il pratique la boxe, le tennis, l'équitation, le football et surtout le rugby. Il joue en première division au Racing-Club de France.

Après la partie, il se taille un joli succès auprès de ses camarades en en mimant le compte rendu. On lui offre de présenter ses parodies à la revue du Racing. Il y remporte un triomphe. Du même coup, sa vocation se précise et sa vie prend un cours nouveau. Il ne sera ni encadreur ni ingénieur, encore que de ces deux professions effleurées il garde quelque empreinte. De la première, l'amour de l'artisanat ; de la seconde, le goût de la précision millimétrique. Il décide en 1931 de se lancer dans le music-hall. L'ancien joueur de rugby sera deux fois enfant de la « balle ».

Il perfectionne son numéro de pantomine et le propose deux années durant, sans succès, à des directeurs de cabaret. Ceux-ci n'hésitent pourtant pas, d'habitude, à engager séance tenante les plus médiocres cabotins. C'est qu'avec Tati ils ont affaire au renouvellement particulièrement original du contenu d'une discipline artistique qu'ils croient connaître, et à un vrai talent. Deux handicaps qui déconcerteront toujours.

Enfin, en 1933, le directeur du « Gerny's » dont le nom mérite d'être conservé : Louis Leplée, l'engage pour une imitation de maître d'hôtel qui passe quelque peu inaperçue. Mais Jacques Tati se fait remarquer au cours d'un gala au *Ritz*, en l'honneur du *Normandie* qui vient de remporter le Ruban bleu. Le directeur de l'ABC, Mitty Goldin, l'inscrit à son programme. Tati se produit aussi à l'étranger. Il me confiait, voilà une quinzaine d'années :

> Ah ! Le music-hall, c'est tout un programme ! On y est heureux. Lorsqu'on tourne un film, on ignore le résultat. Il faut souffrir énormément avant d'entendre dix personnes rire dans une salle. Au music-hall, on est récompensé immédiatement.
> En outre, au cinéma, vous travaillez contre les techniciens. L'opérateur ne s'intéresse qu'à sa photo, l'électricien ne songe qu'à ses lumières. Le réalisateur se retrouve seul, il n'est jamais compris. Les techniciens se comportent presque toujours comme des fonctionnaires. Voyez-vous, ce qui a fait la grandeur de l'école de Hollywood, c'est qu'elle était alimentée par un sang venu du music-hall, où le comique est fondé sur le jeu des jambes. Cela ne s'apprend pas au Cours Simon. Et, malheureusement, on ne présente plus de véritables attractions au music-hall, sinon dans les pays de l'Est[1].

Cette expérience du music-hall, le jeune apprenti comique va pourtant la mettre au service d'un support d'expression qui le fascine : l'écran. Dès 1931, il a écrit et interprété des courts-

1. L'intégralité de ma conversation avec Jacques Tati, évoquée également dans le chapitre précédent, a été publiée par *Les Nouvelles littéraires* en deux parties, les 30 novembre et 28 décembre 1967. On la trouvera en annexe à la fin du présent volume.

métrages : *Oscar, champion de tennis*, *On demande une brute* (1934), *Gai dimanche* (1935), *Soigne ton gauche* (1936), réalisé par René Clément, et *Retour à la terre* (1938).

Mobilisé en 1939, il reprend contact avec le cinéma dès 1945 par le truchement de Claude Autant-Lara, qui l'engage comme figurant dans *Sylvie et le fantôme* (il y joue le fantôme) et dans *Le Diable au corps*, parmi un groupe de soldats qui fête autour d'un piano la signature de l'armistice.

En 1946, il réalise lui-même un court-métrage : *L'École des facteurs*, qui obtient le prix Max-Linder. Et, l'année suivante, il tourne à Sainte-Sévère, dans l'Indre, son premier long-métrage : *Jour de fête*.

> Je me suis efforcé, raconte-t-il, de dessiner plus nettement mon personnage et je l'ai incliné résolument vers le burlesque. Des gags et des séquences entières ont été repris des courts-métrages et incorporés tels quels. C'était l'époque où nous faisions tout nous-mêmes : nous étions à la fois comédiens, machinistes, régisseurs.

Pas très bien ficelé mais jallissant de gags, de surprises et de bonne humeur, le film est tourné en couleurs, selon un nouveau procédé qui se révèle insatisfaisant. Il sera présenté en noir et blanc. Après bien des difficultés, refus et atermoiements, il est pris en charge par un distributeur et remporte aussitôt un succès international. Il obtient le prix du meilleur scénario à la Biennale de Venise en 1949 et le Grand Prix du cinéma français en 1950.

Encouragé par l'accueil du public et de la critique, Jacques Tati imagine alors le personnage de Hulot. Il réalise en 1951-1952 les extraordinaires *Vacances de M. Hulot*, Grand Prix de la critique internationale au festival de Cannes et prix Louis-Delluc en 1953.

Tourné à Saint-Marc, petite station balnéaire de Loire-Atlantique, le film conte les mésaventures d'un vacancier hurluberlu qui sème autour de lui la panique avec une innocence imperturbable. Plus construit que *Jour de fête*, mais plus spon-

tané et vivant que les œuvres ultérieures, c'est le chef-d'œuvre de Tati et probablement le meilleur film comique non « théâtral » de ces trente dernières années[1]. Son auteur s'y égale aux maîtres du burlesque muet. Le plus grand d'entre eux, Buster Keaton, ne s'y est pas trompé. Il déclarait en 1962, dans les *Cahiers du cinéma* :

> Actuellement, je ne vois guère que Jacques Tati pour tirer son épingle du jeu : il a su créer un personnage drôle selon la situation dans laquelle il se trouve, et enchaîne donc avec le point où nous étions restés il y a quelque quarante ans.

La référence au muet n'est pas hasardeuse. Tati tourne des films parlants qui sont, en réalité, quasiment aphasiques : le dialogue y prend la forme d'un bredouillement indistinct. La parole est un bruit parmi d'autres et le cinéaste s'en sert un peu à la manière de certains musiciens contemporains, lui assignant une fonction indépendante de son sens.

Maurice Bardèche, dans son *Histoire du cinéma* publiée avec Robert Brasillach, a été l'un des premiers à souligner la nouveauté du procédé en le replaçant dans son contexte général : « Une utilisation assez neuve du comique sonore qui est peut-être la partie la plus originale et la plus solide du film, abondante en trouvailles, en cocasseries inattendues, dans un domaine presque inexploré. »

Cinq ans plus tard, c'est *Mon Oncle*, attendu avec l'impatience et la curiosité qu'on devine. Relative déception. La thématique est claire, bien au point, la mise en scène, d'une lisibilité jamais vue, mais l'ensemble dégage une froideur, une rigidité peu compatibles avec l'hilarité. Tout, y compris la couleur, semble trop appliqué, trop médité – en un mot : trop parfait pour faire vraiment rire. Ce qui demeure quand même l'objectif de Jacques Tati, en dépit de certains commentateurs qui voudraient voir en lui, à la lumière de cette expérience et

1. Écrit en 1982.

des suivantes, on ne sait trop quel ascétique constructeur de formes à mi-chemin entre Bresson et le Nouveau Roman.

Le comique hilarant exige une liberté d'invention, de gestes, une richesse aussi, un foisonnement qui entraînent le spectateur, l'empêchent de respirer, de se reprendre. S'il se reprend, c'est manqué. Raison des magnifiques réussites d'un Keaton, des Marx Brothers, voire parfois d'un Chaplin : le déchaînement d'une logique ou d'une mécanique décalées où c'est peu dire que la lenteur, la réflexion, la contemplation paisible n'ont pas leur place. Ces qualités rationnelles sont, dans le moment où il se développe, par nature ennemies du comique, passerelle branlante entre les absurdités et sur laquelle il faut courir, sous peine de la sentir s'effondrer. L'auteur de *Mon Oncle* expliquait : « J'ai défendu le petit quartier, le coin tranquille, contre les autoroutes, les aérodromes, l'organisation, une forme de la vie moderne, car je ne crois pas que les lignes géométriques rendent les gens aimables. »

Variations sur la même thématique, les deux films suivants : *Playtime* (1967) et *Trafic* (1971). Avec encore plus de rigueur dans la volonté de maîtriser les moindres détails et dans la sobriété de l'effet.

Il y a chez Tati un refus d'exploiter le gag[1], qu'il justifie par une recherche de réalisme et qu'il oppose à l'exploitation systématique de la trouvaille burlesque jusqu'en ses conséquences extrêmes, formule utilisée par la plupart de ses prédécesseurs. Et, ajouterons-nous, propre à déchaîner le rire par la mécanique d'un délire qui est fondamentalement le même chez Feydeau, Offenbach, Laurel et Hardy ou les Marx.

Il est fortement probable que la recherche du réalisme dans l'univers du comique est une entreprise contradictoire, qui

1. Ne pas confondre l'*exploitation* d'un gag, c'est-à-dire la cascade d'événements inattendus qui peut s'ensuivre par relation de cause à effet, avec sa *dilatation* dans l'espace et le temps, telle que Tati la pratique de plus en plus systématiquement à partir de *Mon Oncle*.

paralyse les derniers films de Tati et en fait d'étranges objets. Des idées étonnantes y sont comme figées dans la glace, ce qui n'est pas le cas des bouillons d'acide sulfurique mitonnés par les Marx, auxquels il n'est pas superflu de confronter Tati, pour mieux saisir sa singularité.

À la silhouette flexible et dansante de Tati répond la démarche cassée de Groucho, lequel substitue son tangage au roulis de Charlot. Les Marx Brothers eux aussi sont issus du music-hall, mais d'une longue tradition, alors que Tati semble tomber d'une autre planète.

Comme dans la *commedia dell'arte*, leurs personnages sont, au physique et au moral, fixés une fois pour toutes. Ces personnages déterminent certains types de situation qui, assemblés, forment des histoires à la trame assez souple pour laisser une part plus ou moins large à l'improvisation.

Cocoanuts et *Animal Crackers*, leurs deux premiers films, sont des adaptations de leurs numéros de music-hall. Comme les onze qui leur succédèrent, ils sont mis en scène par divers réalisateurs de seconde ou troisième catégorie, à l'exception de *La Soupe au canard*, tourné par Leo Mac Carey. L'auteur de *Cette sacrée vérité*, d'ailleurs, regrettera cette expérience : « Je ne voulais pas faire ce film avec eux : ils étaient complètement fous ! »

Il n'est pas surprenant qu'un cinéaste de talent, possédant une vision cohérente de ce qu'il voulait exécuter, se soit trouvé en conflit, au moins latent, avec trois énergumènes qui savaient eux aussi, de manière encore plus définitive, ce qu'ils devaient faire pour déclencher les rires. Par bonheur, la plupart du temps, les techniciens médusés se contentaient de planter leur caméra et de cadrer le mieux possible les idées les plus saugrenues du trio. Quel que soit, au générique, le nom du réalisateur, des scénaristes, des dialoguistes, les véritables auteurs de leurs films sont les Marx Brothers eux-mêmes.

Promenée dans des milieux divers (la politique, l'argent, les courses, l'Université, etc.), la loufoquerie verbale et gestuelle des Marx est entraînée dans un rythme phénoménal par une

mécanique complexe que l'on peut dissocier par l'analyse en trois ressorts : le défoulement, la satire et l'absurde. En fait, ces trois « niveaux de lecture » sont rarement simultanés, plutôt successifs, ce qui introduit une certaine ambiguïté dans leur propos : la simultanéité d'intentions complique l'interprétation ; leur succession la déroute. Ils agressent et ils saccagent aussi bien le monde matériel que le monde moral, et l'on perçoit de la volupté dans leur allégresse ravageuse. Il n'y a guère que la musique et la religion auxquelles ils ne se soient pas attaqués.

Un fragment exemplaire du dialogue d'*Animal Crackers* donnera quelque aperçu des trois mobiles de leur comportement. Groucho s'adresse à deux femmes en même temps, ce qui l'amène à une déclaration… globale :

> Est-ce qu'on ne vous a jamais dit que vous aviez de beaux yeux ? Eh bien ! Vous en avez… Et vous aussi, vous avez de beaux yeux. En fait je ne pense pas avoir vu quatre plus beaux yeux de ma vie. Mettons trois.
> Savez-vous que vous avez tout pour me plaire ? Vous êtes grande et petite, mince et grosse, blonde et brune. C'est exactement le genre de femme dont j'ai toujours rêvé. À nous trois, nous ferions un couple idéal. Vous avez la beauté, le charme, l'argent… Vous avez l'argent, n'est-ce pas ? Parce que, si vous ne l'avez pas, nous pouvons laisser tomber tout de suite.

Il y a dans ce monologue la muflerie spontanée : insolence, misogynie, du mâle qui s'exprime au troisième degré (le premier degré sous l'apparence du second), la satire du séducteur intéressé par la dot, et le saugrenu logique mais gratuit : « Mettons trois ! […] Vous êtes grande et petite, mince et grosse, blonde et brune… »

Les nuances sont ténues et chaque intention sous-entend les autres, ce qui les amalgame en un tout d'apparence homogène. On conviendra cependant qu'il serait bien léger d'appliquer aux Frères Marx une seule grille d'interprétation : psychanalyse, critique sociale et de caractères, ou pure mécanique de *nonsense*. Mais, si l'on met en parallèle Tati et les Marx, une

différence capitale se dégage : Hulot est un personnage passif, qui subit plutôt qu'il ne provoque l'hostilité des choses et qui tente de s'y adapter. Les Marx sont essentiellement actifs. En eux réside le potentiel d'agressivité qui constitue le détonateur de tout comique. Chez le premier, l'environnement attaque l'individu ; chez les seconds, l'inverse. Fondée en grande partie sur l'absurde, la santé insolente des Marx est celle du pessimisme. Le monde envahi, occupé par eux, est détruit. Rien ne repousse derrière ces Attilas du burlesque.

Hulot, en revanche, n'est pas anéanti par ce qui l'agresse. Il est le roseau qui plie mais ne rompt pas et finit par l'emporter à force d'obstination gentille. Il y a chez Tati une gourmandise du réel qui dénote un optimisme foncier.

Le burlesque visuel (et sonore) est-il devenu une impasse ? Un genre qui n'a plus sa place sur les écrans ? Ou bien un art trop difficile, trop exigeant pour les conditions de production et de tournage actuellement imposées ? Faire rire avec des mots, des situations, des mimiques, faire du comique théâtral en somme, est sans doute plus facile ; en tout cas, le matériau est plus aisément renouvelable. Inépuisable si l'on veut, puisque les combinaisons de mots, de situations, de comédiens drôles sont théoriquement illimitées.

Au contraire, le pur gag cinématographique, celui qui repose sur le geste, le son, le déplacement du corps dans l'espace, son insertion dans un décor, et qui dépend du point de vue de la caméra, de la manière de regarder et d'entendre la scène à travers l'appareil, cette alliance intime et de préférence invisible entre une inspiration et une technique, et qui ne s'appuie sur rien d'autre qu'elle-même, et qui doit néanmoins posséder une plastique, un rythme, une durée, un sens, quel effort, quelle tension de l'esprit ne requiert-elle pas ! L'autre cinéma comique, celui du dialogue et de l'intrigue, peut parsemer un film de cette sorte de gags. Ils n'en constituent pas la trame.

On a pu croire, un moment, que Jacques Tati avait trouvé un successeur en la personne de Pierre Étaix, qui collabora

à *Mon Oncle* et, après quelques courts-métrages d'excellente qualité, donna *Le Soupirant* en 1962, *Yo-Yo* en 1964, *Tant qu'on a la santé* en 1965 et *Le Grand Amour* en 1968. Films d'une merveilleuse finesse de touche, fourmillant d'inventions, de charme, d'humour. Mais là aussi, ensuite, un grande silence, et qui dure.

Plus de public pour ces films ? Difficile à croire. Les reprises de Tati emplissent des salles joyeuses. Robert Dhéry, lui aussi, fort de son expérience des *Branquignols* à la scène, s'est essayé au burlesque de l'écran avec un certain succès. De *La Belle Américaine*, l'historien du cinéma Charles Ford écrit qu'on y trouve « les pointes les plus fines » de son auteur. De bonnes idées de gag, certes, mais auxquelles manque ce rythme effréné qui porte le grand burlesque américain. On a pu le vérifier récemment avec une rediffusion à la télévision d'*Allez France*. Le burlesque français souffre de lenteur. Dans le cas de Robert Dhéry, s'y ajoute une absence de cocasserie physique : ni son visage ni sa silhouette ne provoquent d'emblée le rire ou l'étonnement, comme Harry Langdon, W. C. Fields, Charlot, Keaton, Lloyd, les Marx ou Tati.

En face de ce comique visuel, voire sonore, spécifiquement cinématographique, s'étend le vaste domaine de la « comédie », qui n'est somme toute que du théâtre adapté aux possibilités de l'écran. Il n'y a pas de différence de nature entre la pièce *Oscar* et le film qui en a été tiré, ni entre le film *Oscar* et les autres films interprétés par Louis de Funès.

De même, de Noël-Noël à Jean Yanne en passant par Norbert Carbonnaux (*Candide*), Georges Lautner (*Les Tontons flingueurs*), Claude Zidi, Gérard Pirès et tant d'autres, nous retrouvons avec des fortunes diverses le même processus de création. Comédies satiriques de caractères, de mœurs, vaudevilles polissons, « bidasseries » d'avant 1914 transportées telles quelles dans notre fin de siècle, parodies de genres sérieux, tous ces films se rattachent peu ou prou à la tradition théâtrale française.

C. D.

La boucle est bouclée lorsqu'on en arrive à adapter à l'écran les pièces de Molière, comme Roger Coggio avec *Les Fourberies de Scapin*. Les meilleurs : Philippe de Broca (*Le Magnifique*, *Tendre poulet*), Yves Robert (*Nous irons tous au paradis*), inventent des gags visuels qui prolongent les situations comiques mais ne les structurent pas en profondeur. Et l'une des œuvres les plus originales de ces dernières années, *Buffet froid* de Bertrand Blier, fait penser à une pièce « rive gauche » sur laquelle planerait l'ombre de Ionesco, plutôt qu'au sérieux imperturbable de Buster Keaton.

La comédie, qu'elle soit américaine (Howard Hawks, Preston Sturges, Capra, Minnelli, Blake Edwards, etc.), italienne (Comencini, Risi, Scola, Monicelli…), anglaise ou française, s'établit solidement sur un scénario à intrigue et des dialogues dont l'humour, l'ironie, la satire ou n'importe quelle autre catégorie de comique verbal sont avant tout « réalistes » au sens littéraire, c'est-à-dire cohérents, vecteurs de l'intrigue, porteurs soit d'une vraisemblance psychologique, soit tout au moins d'une morale.

Dans ces conditions, le comique, et quelle que soit sa qualité qui, ici, n'est pas en cause, préexiste au déroulement des images et pourrait même éventuellement s'en passer. Si cela va de soi pour le théâtre filmé (Guitry, Pagnol, *Knock*), l'hypothèse se vérifie aussi en sens inverse, dans le cas d'adaptation de films à la scène (*L'Argent de la vieille*, par exemple, devenu *Princesse Baraka*), ou de leur transposition en livre.

En revanche, adapter à la scène ou transformer en roman *Mon Oncle*, *Le Mécano de la générale*, *Le Soupirant* serait une entreprise impossible par définition, puisque la vertu comique de ces films, d'ailleurs dépourvus d'intrigue au sens classique du terme, naît de leur mise en images et réside exclusivement en elle.

À cette différence de nature entre les deux cinémas comiques, il faut ajouter une différence de moyens dans les domaines de l'élaboration, de la fabrication, de l'interprétation. Du fait que le comique – disons : théâtral – préexiste au

film, il n'est pas lié à un comédien particulier. Toutes les possibilités d'interprétation demeurent ouvertes. Si Louis de Funès n'est pas libre pour un tournage, on engage Galabru. De même, si le scénariste tombe malade ou se trouve à court d'idées, on en appellera un ou deux autres à la rescousse. Le metteur en scène sera choisi pour telle ou telle raison sans le moindre rapport avec une irréductible nécessité intérieure.

Ainsi, Pierre Richard possède un type physique caractéristique, mais qu'il n'exploite pas de manière assez caricaturale pour s'identifier complètement à ses mésaventures (dans *Le Jouet*, par exemple). Même lorsqu'il réalise lui-même ses films, il reste un interprète parmi d'autres. Il ne se métamorphose pas, comme Hulot ou Charlot, en objet filmique, indissociable du mouvement et du contenu des images.

Point n'est besoin d'insister sur les impératifs diamétralement opposés du comique « spécifiquement cinématographique » : un film de Tati est consubstantiellement associé au personnage, à sa dégaine, ses attitudes, manies, réactions. La trame de ce type de comique naît du comportement de son héros, alors que, dans le comique issu du théâtre, le comportement du personnage naît de la trame.

Ainsi, les conditions de réalisation de films « à la Gérard Oury » (*Le Corniaud*, *La Grande Vadrouille*, et la suite), pour prendre un exemple qui résume tous les autres, se révèlent infiniment plus souples, moins contraignantes, dans un contexte professionnel de plus en plus industrialisé. Ce qui explique sans doute la progressive disparition du grand comique visuel, inséparable d'un artisanat individuel. Celui précisément que défendait Tati. Lors de la présentation des *Vacances de M. Hulot* aux États-Unis en 1954 (le film remporta là-bas un triomphe), deux *gagmen* pleuraient, raconte Tati, et pas seulement de rire : *« Dire qu'on ne pourra jamais plus faire des films comme ça ici ! »* En France non plus, semble-t-il.

(1982)

Quand Sautet gérait l'imprévisible

À PROPOS DE *QUELQUES JOURS AVEC MOI*

Claude, je l'ai rencontré la première fois fin 1961 ou début 1962, je ne sais plus exactement. Jean Curtelin, qui venait de me confier la rédaction en chef de *Présence du cinéma*, m'avait conseillé de me rendre à une projection de *Classe tous risques*. J'avais été convaincu au point de consacrer un dossier à Sautet, qui n'avait mis en scène que deux films dont il désavouait le premier ! En plein tournis de Nouvelle Vague, orné d'un témoignage de Jean-Pierre Melville très anti-Godard-Truffaut[1], ce numéro devait, Claude me l'a confirmé par la suite, se révéler déterminant pour le redémarrage d'une carrière encore cahotante.

Nous tombâmes dans les bras l'un de l'autre vingt ans plus tard, au mariage de Jean-Paul Török, scénariste quelque temps auparavant d'*Un mauvais fils*. Puis, ce fut l'aventure du Prix Simone Genevois[2], le « Goncourt de la littérature cinématogra-

1. « Ce jeune homme plein de maturité a donné une leçon de pudeur et d'efficacité qui ne semble pas tellement de mise au moment où l'on sait que seul le snobisme imposé par les clients d'un *drugstore* fait et défait les talents et les valeurs (*Une femme est une femme*, *Jules et Jim*). »

2. Créé en 1988 par Philippe d'Hugues et le mécène André Conti pour perpétuer le souvenir de l'épouse de ce dernier, l'actrice Simone Genevois (l'interprète de *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* de Marc de Gastyne). Le jury se composait à l'origine d'Alexandre Astruc, Claude Beylie, Philippe d'Hugues, Michel Marmin, Henry Mercillon, Mme Dominique Muller, Dominique Rabourdin, Yves Rousset-Rouard, Claude Sautet, Bertrand Tavernier, Jean-Paul Török, que rejoignirent ensuite Jean Ollé-Laprune et moi-même en qualité de premier lauréat pour *La Mise en scène comme langage*. José Giovanni, Tacchella, Tulard, Brion, Odette Joyeux, entre autres, s'y virent couronnés. Sautet disparu, la présidence du jury fut confiée à

phique » dont il avait accepté la présidence. Une fois par an, chez Drouant, je l'ai retrouvé jusqu'à sa mort en juillet 2000. C'était, avec une grande retenue et des colères surprenantes, un ami bourru, chaleureux et loyal.

On se rappelle la formule de M. Giscard d'Estaing : elle va comme un gant à *Quelques jours avec moi*. Tout y est imprévu et pourtant maîtrisé, de telle sorte que tout paraît aller de soi. De l'entrée du personnage principal jusqu'au dénouement, en passant par les plus fugitives réactions des uns et des autres, c'est une succession de coups de théâtre – s'il est permis d'utiliser cette expression au cinéma. Une série de retournements : de situation, de peau, de jugement, mais tissés avec tant de science et de pudeur qu'ils se fondent dans la trame générale comme toutes « choses de la vie ».

Sans que rien ne paraisse forcé, le héros change brusquement de direction, la comédie devient drame, le drame espérance, la satire cruelle se transforme en bourrade amicale... Dans les histoires de Sautet, rien n'est jamais donné une fois pour toutes, rien n'est jamais figé.

Ce qu'on appelle parfois, dans ses films, la « confusion des sentiments » n'est que le résultat visible d'une ouverture permanente, d'une liberté intérieure des personnages toujours neufs et disponibles. Et cette dramaturgie de la liberté est rendue possible par deux conditions rarement réunies chez un même cinéaste : une forte capacité d'invention scénaristique, une grande confiance dans les ressources infinies de la vie.

Cette indétermination (au sens, non pas de volonté hésitante, mais quasiment de la physique d'Heisenberg transposée dans le règne humain) entraîne celle du genre dans lequel est censé s'inscrire le film : « Je n'ai aucune idée préconçue sur le genre du film, déclarait Sautet en 1962, trois ans après *Classe*

Astruc. Après la mort d'André Conti survenue en 2003, et en dépit de son souhait formel comme des dispositions qu'il avait prises, ses héritiers cessèrent de subventionner le Prix, contraint de se saborder en 2004.

tous risques, dans un long entretien accordé à *Présence du cinéma*. L'idée de genre, elle-même, m'échappe. Je ne peux pas, *a priori*, définir un genre au sens où on l'entend habituellement : comédie, film historique, policier, etc. »

L'apparent flottement de la substance de ses films exige en contrepartie d'être gouverné avec une extrême précision ; en particulier, le contexte de l'intrigue où rien d'indéfini, de vague, ne subsiste : « Je crois qu'on doit fournir le plus rapidement possible les données d'une situation. » Le théâtre classique ne procédait pas autrement.

> Quand on ne peut pas y parvenir par un contexte direct, on ne doit pas hésiter à employer le commentaire. Je ne crois pas au mystère d'une situation, je ne crois qu'au suspense des événements, du comportement personnel. Jouer sur : Quel était le passé de cet homme ?, par exemple, me paraît une fraude.

Le « suspens[1] du comportement personnel » : cette notion formulée en 1962 définit avec exactitude *Quelques jours avec moi* et certainement tous les personnages les plus importants de ses autres films. Ce film dirige un projecteur puissant sur un comédien qui fait beaucoup parler de lui depuis *Jean de Florette* : Daniel Auteuil. Cela ne surprendra guère ceux qui, dès la sortie de *Classe tous risques* avec Ventura et Belmondo (1960), ont reconnu en Sautet un des grands directeurs d'acteurs du cinéma français.

Auteuil, on le revit par la suite à la télévision dans une comédie loufoque, amusante et triviale de Gérard Lauzier : *Le Garçon d'appartement*, où sa tête d'ara interloqué entre deux picotages de graines en disait aussi long que dans Pagnol sur son vigoureux talent épidermique et son peu de distance intérieure (le contraire, en somme, d'un Delon). « Je suis

1. J'ai, depuis longtemps, adopté cet équivalent français du *suspense* que personne en France n'arrive d'ailleurs à prononcer correctement ni de la même façon.

tout, déclarait-il, sauf détaché des choses. Je vis les événements sans recul. »

Or Claude Sautet n'a pas craint de le « retourner », comme on dit dans les Services secrets. D'un acteur extraverti il a fait un comédien intériorisé. Le personnage s'y prêtait : « Un enfant riche, expliqua le metteur en scène, propulsé en province, « déconcerné » et désintéressé de tout et de soi… L'ennui l'amène à vouloir se distraire et à se trouver en face de lui-même. »

L'ajustement de la personnalité de Daniel Auteuil aux contours du personnage de Martial n'a pas été sans difficultés :

> Daniel ne trouvait aucun appui, aucune base. Il avait fait des films comiques, il avait réussi une composition extraordinaire dans *Jean de Florette* et *Manon des sources*. Là, il se trouvait devant un caractère introverti. Je lui ai dit : « Il faut que tu lises un peu ! »

Auteuil releva le défi : « Le personnage a un parcours intérieur très intense pour lui, mais imperceptible pour les autres. Je ressentais tous ses états et je n'ai pu analyser que plus tard pourquoi j'étais si mal pendant le tournage. »

« Martial se libère en se sacrifiant », dit encore Sautet. Son interprète a emprunté le même chemin.

Cette transformation de l'acteur semble contredire d'autres déclarations du cinéaste, antérieures, que nous allons examiner à la lumière d'un de ses films précédents, *Un mauvais fils*, sorti en 1980.

Distinguant entre l'« acteur de nature » et l'« acteur de composition », Claude Sautet, dans l'entretien publié en 1962 par *Présence du cinéma*, déclarait, en effet : « Une nature, c'est quelque chose dont la donnée ne se discute pas, dont le charme apparaît immédiatement et s'impose. Je suis entièrement contre l'élaboration chez l'acteur. »

Il n'est pas certain qu'il ait atteint cet idéal avec Lino Ventura. Avec Piccoli, c'est encore moins sûr. Avec Yves Montand, c'est improbable.

Pour la première fois peut-être dans son œuvre (exception faite, éventuellement, de rôles secondaires passés inaperçus), Patrick Dewaere dans *Un mauvais fils* nous donne à voir, et à comprendre parfaitement, ce que le cinéaste voulait dire.

Avec le même naturel dont il jouait, « décontracté » planant jusqu'au crime, dans *Série noire* d'Alain Corneau, le voici qui improvise, invente à chaque instant le personnage du jeune Bruno, mal aimé, revenant chaque fois à la charge sans se rebuter. Tant il y a de vie impulsive en lui, de désir de partager et d'absence d'analyse, laquelle engendrerait la rancune ou le repli sur soi.

Un naturel, une improvisation incroyables, en comparaison desquels un Depardieu a l'air de travailler ses rôles comme Pierre Fresnay dans *Un grand patron*.

Bruno a passé cinq ans dans une prison américaine pour trafic de drogue. Il rentre en France, chez son père. Sa mère est morte. À cause, dit-on, de son absence. Et de son silence.

D'emblée, ses relations avec son père (Yves Robert) sont malaisées. Les mots ne sortent pas. Le père, chef de chantier, est du type taciturne et rugueux (un peu trop stéréotypé). Et il tient Bruno pour responsable de la mort de sa femme.

Bruno cherche du travail. En trouve, à droite, à gauche, avec des salaires de misère. Rencontre Catherine (Brigittre Fossey), désintoxiquée comme lui, mais insuffisamment. Vit avec elle. Se brouille plusieurs fois avec son père.

Ce film de petites défaites quotidiennes s'achève sur trois victoires : Catherine réussit à se désintoxiquer complètement ; Bruno obtient un emploi dans le métier qui lui plaît ; après une séparation qu'on aurait pu craindre définitive, il retrouve de nouveau son père.

Ce sont toujours les « choses de la vie », vues ici sous l'angle du « conflit des générations » comme on dit. Mais le conflit est un peu court et son motif le plus visible (la mort de la mère) pourrait être celui de n'importe quel conflit, sans qu'une différence d'âge intervienne.

En outre, certaines concessions affaiblissent la portée dramatique du sujet : le couple qui fait l'amour, une promenade au bord de la mer dont l'unique justification semble être de dévoiler dans ses détails l'anatomie de Patrick Dewaere. La drogue, enfin, avec piqûres en prime et en gros plan. Ces ingrédients attireront-ils quelques spectateurs de plus ?

Reste le « ton Sautet » : le refus de s'attarder, une pudeur des sentiments qui faisaient déjà le prix de son premier film *Classe tous risques*.

Ici, la pudeur virile s'enfouit si loin sous les carapaces, les écorces et les maladresses qu'elle devient silence, puis affrontement. Mais Sautet se situe aux antipodes des cinéastes de l'« incommunicabilité ». Il ne peut se départir d'une confiance innée dans l'homme. C'est, en somme, le vrai sujet de ce film. Un sujet plus attachant que celui qu'il prétendait traiter.

On a vu que Sautet avait d'abord posé en principe de ne pas porter atteinte à la nature de l'acteur (Dewaere) ; puis il avait expliqué comment Daniel Auteuil, sous sa férule, s'était « intériorisé ». Y a-t-il antinomie ? Non, si l'on considère le travail de Sautet sur Auteuil pour ce qu'il fut réellement : non pas un remodelage, une sculpture conçue et exécutée de l'extérieur, mais une maïeutique au sens où l'ont toujours entendue les meilleurs directeurs d'acteurs et aussi les grands professeurs d'art dramatique et mentors de comédiens, tels qu'Andréas Voutsinas, Jean-Laurent Cochet ou Max Naldini[1].

À diverses nuances près, de film en film reviennent les mêmes préoccupations esthétiques et morales. Celles-ci avaient été énoncées au cours de cet entretien de 1962, publié par *Présence du cinéma* :

> Ce qui m'intéresse, ce sont les vieilles vérités du cœur qui touchent à l'honneur, l'amour, l'amitié, le sacrifice, la compassion. Tout ce qui place le cœur en face de ses propres contradictions. L'homme en contradiction avec ses fantasmes qu'il essaie de surmonter. Par exemple, je n'aime pas beaucoup les discussions sur la solitude, parce que la solitude ne m'intéresse pas en tant qu'état à démontrer. On sait très bien que l'homme est seul. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont il surmonte sa solitude. C'est toujours un rapport entre un ordre subjectif et l'ordre collectif. Ce qui entraîne une vision alternative soit des personnages désordonnés par rapport à un ordre collectif, soit de l'ordre collectif désordonné par rapport à l'ordre des personnages. Le conflit est là, c'est la donnée tragique de l'existence.

1. Pour ne parler que de ceux qu'il m'a été donné de connaître personnellement.

Pourquoi reproduire *in extenso* ce passage ? Parce qu'il s'applique mot à mot à *Quelques jours avec moi*. Il atteste la continuité d'une vision au long d'un quart de siècle. Il explique aussi, par son exigence escarpée, pourquoi Sautet n'a réalisé que quatorze films en quarante-cinq ans.

Dans les intervalles, il refusait les projets qui ne lui convenaient pas, tentait de mener les siens à terme et exerçait avec une compétence et une conscience professionnelle reconnue de tous son talent de scénariste, spécialiste du sauvetage des scénarios coincés : « J'aide, disait-il, les réalisateurs bloqués à retrouver une dramaturgie. »

La confiance que nous évoquions à l'instant dans les ressources de la vie et la liberté des êtres est évidemment le secret de ces « décoinçages ». Le reste est artisanat d'horloger, non pas « furieux » ainsi que le voulait René Char, mais, comme pour la réalisation de ses films, méticuleux, acharné. « Rien n'est complètement réussi. Pourtant, le film fini correspond à peu près à celui que j'imaginais. Mais cette satisfaction, même confortée par l'avis de mes proches, ne me délivre pas d'une angoisse plus profonde. »

« Angoisse » est peut-être le mot clé – si l'on s'en rapporte à Sartre – de cette carrière exigeante et difficile, puisque Claude Sautet « gérait l'imprévisible » de la liberté humaine.

(1988)

Tavernier, le regard droit

EXTRAITS DE *JOURNAL CRITIQUE*[1]

Janvier 1980

David Campton, auteur de science-fiction britannique, a écrit un roman assez étrange dont Tavernier a bien vu tout le parti qu'il pourrait en tirer.

La Mort en direct (paru chez Calmann-Lévy, d'abord sous le titre *L'Incurable*, puis sous le titre de l'adaptation cinématographique) n'est pas de la science-fiction dépaysante, exotique en quelque sorte, nous transportant dans un avenir imaginaire qui aurait rompu les amarres. Ce n'est pas non plus une projection logique – ou technocratique – de prospective à long terme, qui prolongerait démesurément les lignes du présent pour figurer l'avenir.

C'est seulement par quelques décalages imperceptibles, quelques minuscules sauts en avant, moins que rien, que l'univers de *La Mort en direct* se distingue du nôtre. La médecine y est un peu plus habile, à peine plus ; les médias encore moins scrupuleux, à peine moins.

Quant à la société, qui se veut organisée, planifiée, transparente, euphorisante, elle n'est qu'un immense aquarium dont petits poissons et requins agitent la surface : surinformation,

1. De mon *Journal critique*, posthume ou non, qui sera publié un jour, mes lecteurs savent que j'extrais de temps en temps certains « morceaux », comme disait Léautaud, jusqu'à présent surtout pour des hebdomadaires et revues tels que jadis *Les Nouvelles littéraires* ou, plus récemment, *Valeurs actuelles* (mon « Feuilleton » des années 1990), *La Une*, *La Revue littéraire*, etc.

surémotion, suractivité. Les profondeurs, le sable, l'obscur des roches et des algues sont définitivement désertés.

Dans ce monde où l'on ne meurt plus que de vieillesse ou d'accident, une femme (Romy Schneider) est atteinte d'un mal mystérieux et incurable. Il lui reste quelques semaines à vivre. Bonne affaire pour une chaîne de télévision qui, moyennant un confortable contrat, va pouvoir filmer sa mort « en direct » et la donner en pâture à des millions de voyeurs.

Mais la condamnée se rebelle. Elle tente d'échapper au monstre aux mille regards qui transforme chaque téléspectateur en une espèce de Docteur Mabuse idiot roulé dans un torrent d'images inutiles ou obscènes. Elle ignore qu'un homme, devenu son compagnon de route, possède une caméra greffée dans la tête qui retransmet ses derniers moments sur les écrans. L'homme, cependant, aura un sursaut d'humanité. Une « prise de conscience ». Il brisera le maléfice.

La fable est claire. La mise en scène de Bertrand Tavernier ne l'est pas moins, malgré la profusion de réalité humaine et matérielle qu'il remonte à la surface, dans le filet d'un seul regard. Le monde est présent autour de ses personnages, autant qu'ils sont présents au monde : richesse et sensibilité de la vision.

Une atmosphère pénible, presque sinistre, celle de la maladie et de la mort, pèse sur le film, mais sans parvenir à écraser ce qui, malgré tout, y palpite d'espoir.

Juillet 1980

Le sujet d'*Une semaine de vacances* s'inscrit dans un contexte bien connu et qui déchire peu à peu le tissu social, le pire restant à venir[1] : les difficultés des enseignants aussi bien face à leur administration que face à leurs élèves. En clair, si je me rapporte

1. Le pire, comme toujours, arrive sur la pointe des pieds : un quart de siècle après avoir écrit ces lignes, il ne se passe plus de semaine où je n'entende parler de locaux vandalisés, de professeurs molestés, d'institutrices qu'on poignarde… *(2009.)*

à mes observations personnelles : coincés entre des vagues successives de réformes saugrenues ou inapplicables, une Justice auxiliaire du désordre qui les empêche d'exercer l'autorité indispensable et une jeune génération uniformisée (l'uniforme des esprits substitué au tablier des écoliers), manipulée, moutonnière, imprégnée par les zombies marxistes et les bêtes à Bourdieu de l'idée que l'école de la République est un mal en soi (ce qui, soit dit en passant, fait la fortune de l'enseignement privé !). Tombés par vocation dans ce guêpier, les malheureux s'interrogent, se désespèrent. Les plus faibles craquent. Certains renoncent. Beau sujet, traité sans la moindre concession aux idéologies à la mode ni au moralisme sirupeux des médias.

Et puis, tandis qu'un cinéaste « engagé » au mauvais sens du terme se contenterait de planter sa caméra devant un dialogue, Tavernier renoue avec l'inspiration lyonnaise de *L'Horloger de Saint-Paul* : avec ses capteurs à la fois puissants et subtils, il prélève l'espace, l'air où frémissent discrètement le cœur et les incertitudes de Nathalie Baye.

Octobre 1980

Je reviens à *Une semaine de vacances*, film aussi important du point de vue de la sociologie que du cinéma.

Les parents qui se posent des questions sur l'enseignement dispensé par l'Université française à leurs enfants, ou sur le comportement des professeurs, ou encore sur celui des élèves eux-mêmes, trouveront profit à voir ce film. Ils n'y découvriront sans doute pas toutes les réponses qu'ils cherchent mais au moins un écho à leurs préoccupations et l'ébauche d'un diagnostic. Une autre catégorie de Français aimera ce film : les Lyonnais, parce que Lyon y est montrée sous son vrai jour – qui a peu de rapports avec la réputation d'opacité un peu satanique planant sur cette ville.

Lugdunum : mont du Lug, dieu celte de la lumière. On comprend que la lumière du site ait inspiré ses fondateurs. Réfractée par un ciel brouillé, elle tapisse d'une ouate éclatante une ville

de collines et de passerelles qu'elle rend presque fantomatique. Contrairement à sa légende, Lyon est une ville légère : « Une ville italienne », m'a dit un jour Me Joannès Ambre, le célèbre avocat et fidèle d'Herriot, alors délégué aux affaires culturelles de la municipalité. Ce sentiment est renforcé par les travaux de ravalement exécutés, si je ne m'abuse, dans les années 1970, sur les immeubles en bord de Saône : s'y déploie le long des berges une longue palette d'ocres, de rose pâle, de blancs cassés.

Enfin, les amateurs du Septième Art y apprendront qu'un jeune cinéma de notre pays existe, enraciné, qui commence à savoir opérer une synthèse entre tout ce que les ancêtres ont apporté : le « cinoche » populaire d'avant guerre, la saveur d'un Pagnol, l'invention d'un Guitry, la liberté narrative et descriptive de la Nouvelle Vague. Et le professionnalisme américain, mais dépouillé de ce qu'il a d'américain pour n'en garder que la leçon : éclairage, cadrage, choix des objectifs et des filtres.

Raconter l'histoire, simple et banale, c'est risquer de l'affaiblir.

Terriblement banale depuis que l'Université (cela n'est pas dit, n'est peut-être pas pensé, mais comment expliquer les choses autrement ?) a été pour une grande part subvertie par un mode totalitaire de pensée qui vise obstinément et subtilement à détruire ce qu'il y avait de positif et de solide dans notre société, pour remplacer celle-ci à plus ou moins long terme. La « table rase » commence par la subversion des esprits et la subversion des esprits commence par l'école : l'Histoire le montre à satiété.

Le seul reproche qu'on puisse faire au film de Tavernier, c'est qu'il décrit des effets sans tenter de remonter aux causes. Mais il est évident que, dans l'état actuel de l'opinion, c'est déjà aller très loin que d'aller jusque-là. Je ne parle pas ici de l'opinion de la majorité de la population, qui n'intéresse personne, sauf en période électorale. Je parle de l'opinion des médias.

Laurence (Nathalie Baye), trente et un ans, traverse une crise de lassitude à l'égard de son métier. Professeur de français dans un collège d'enseignement supérieur, elle a le sentiment de

perdre son temps. La dépression n'est pas loin. Son médecin lui prescrit une semaine de vacances. Les états d'âme, les rencontres, les retrouvailles, les tiraillements de Laurence durant cette semaine forment la trame du film. « Mon film le plus autobiographique », confie Bertrand. Et il ajoute : « J'avais besoin de revenir aux sources, de retrouver mes racines sentimentales, sociales, locales… Et cela tout en continuant, tout en prolongeant certaines recherches amorcées dans *Le Juge et l'Assassin* et *La Mort en direct* sur l'utilisation du scope, de la lumière (qui dépasse le naturalisme passif et donne leur vrai sens aux scènes), sur la mise en scène dont je voudrais qu'elle possède ce "sens de l'hospitalité" dont parle Chesterton. » Avec la « science-fiction rapprochée » de *La Mort en direct*, Bertrand Tavernier avait précédé l'actualité. On en a vu, au festival de Cannes, l'application faite par Wim Wenders, qui a filmé l'agonie du cinéaste américain Nicholas Ray dans *Lightning over water*.

Avec *Une Semaine de vacances*, Tavernier plonge au cœur d'une actualité permanente. « Nous avons, dit-il, voulu parler doucement, modestement, sans démagogie ni fausse dramatisation, d'un personnage aux prises avec ce qui nous hante tous : l'éducation… Nous avons voulu nous mettre à l'écoute de cette jeune femme qui tente de murmurer ses doutes, et des gens qui l'entourent… » Le cinéaste ajoute : « J'avais envie de revenir à Lyon pour un salut amical à l'Horloger de Saint-Paul, avec la lumière de l'hiver, les quais du Rhône et de la Saône. Et ces bistrots où l'on sert des gratins de cardons et des tartines de fromage fort. »

Pudeur et sensibilité façonnent le style de cette œuvre, moins ambitieuse que *La Mort en direct* mais traitée avec le même souci (rare chez les cinéastes français) d'intégrer le décor à l'action, d'inscrire le destin des personnages dans leur « environnement ». Sans fioriture, mais sans rigidité, la caméra de Bertrand Tavernier s'accorde au mouvement naturel d'un œil attentif à la fois au détail important et à l'ensemble d'une scène.

Février 1991

Rencontré Tavernier hier soir au Théâtre de la Ville (représentation de *La Duchesse d'Amalfi*). Au lieu de parler de Webster, j'aurais mieux fait de lui dire le choc reçu l'autre jour en découvrant à la télévision *La Vie et rien d'autre* que je n'avais pas vu en salle. Cette sensation depuis longtemps oubliée d'être happé par l'écran comme par les mâchoires d'un carnassier, l'œil comblé à chaque instant, ne voulant pas perdre une miette du déroulement d'une action qui, considérée dans l'abstrait, se réduit à une quête d'ordre obsessionnel. Sachant la déperdition causée par le format télé (la visibilité de la mise en scène diminuée d'environ 50 % et l'impossibilité de se sentir « dans l'image », position qui, au quatrième ou cinquième rang de fauteuils, procure la moitié du plaisir), j'imagine le pouvoir de ce film projeté sur un écran de cinéma…

Septembre 1992

Une bonne chronique est un entrelacs d'existences rattachées à un centre, qui donne le ton général et oriente plus ou moins les actions. Une mauvaise chronique est une incrustation d'intrigues séparées du centre et assemblées sans nécessité. Des exemples de mauvaises chroniques, la télévision en offre souvent depuis que, faute de scénarios suffisamment étoffés (la veine s'épuise, les scénaristes aussi), on introduit dans certaines séries policières des digressions sur la vie personnelle des policiers, ressenties comme des éléments étrangers qui rompent la continuité et dispersent l'attention. Qu'on se le dise : je me contrefiche que l'inspecteur Machin, lancé sur la piste sanglante du tueur, passe une partie de son temps libre à tenter de récupérer le boudin qui fricote avec le fils du charcutier et l'autre partie à soigner son vieux père malade.

L627 est une excellente chronique parce que, tout en ressemblant par sa construction et son ambiance à un épisode de la vie d'un commissariat dans une série télévisée, elle s'en éloigne du tout au tout. Je ne parle même pas du « politiquement

correct » qui plombe de son poids de niaiserie bien-pensante tant de dialogues et d'images de téléfilms français, ici superbement ignoré par quelqu'un qui regarde droit les choses comme elles sont. Je parle de cet entrecroisement de fils d'où rien ne se découd, ne s'échappe vers l'extérieur, tout en préservant la liberté narrative, condition expresse du genre.

Mai 1995

« Foi », « ardeur », « violence ». Ces trois mots nés sous la plume de Bertrand Tavernier pour caractériser l'état d'esprit de ses comédiens durant le tournage de *La Passion Béatrice*, l'un des films les plus violents et les plus nus de l'histoire du cinéma, les plus entiers dans l'exercice brutal des passions, me semblent, ces trois mots, désigner aussi avec non moins de précision le mouvement même, central, de son propre élan créateur. Tavernier a su insuffler à ses interprètes ce qui l'animait lui-même dans son combat à bras-le-corps avec la matière du film en train de s'élaborer ; et cela sans que rien ne pût laisser accroire que la moindre parcelle autobiographique entrât dans son projet : particularité qui confère à ce rugissement déchiré un caractère de « note tenue » sur les cimes escarpées et dépeuplées d'où le moi est banni, c'est-à-dire, en fin de compte, une force barbare comparable à celle des tragédies élisabéthaines.

Car c'est bien ainsi que nous comprenons Shakespeare, Marlowe, quelques autres dramaturges élisabéthains ou jacobéens, et tous les grands auteurs dramatiques en général : la puissance impitoyable du regard, de l'imagination et de l'intellection décuplée par l'effacement de l'individu – *mes* idées, *mes* goûts, *mes* obsessions, *mes* jugements –, l'individu toujours réducteur et simplificateur (je ne dis pas « simple »), voire fanatique et manichéen : récurrence compulsive de notre frileuse société postromantique, exclusivement attachée non plus à la grandeur de l'espèce mais aux *petits soins* prodigués à ses fragiles spécimens.

Contrairement aux lois de l'optique, cette prise de recul élargit l'angle de vision d'un objet donné. Étrangère aux conceptions

actuelles de la création artistique, toutes situées (et particulièrement celles qui se veulent « scientifiques » : psychologie des profondeurs, sémiologie…) dans la lignée de l'« égocentralisme » (si l'on veut bien me pardonner ce néologisme doctrinal), que ce dernier relève du conscient, de l'inconscient, de la génétique ou de l'acquis sociétal, elle féconde à des degrés divers selon les films toute l'œuvre de Tavernier. Elle alimente aussi, c'est probable, l'incompréhension qui accueillit *La Passion Béatrice* et certaines autres réalisations du cinéaste. Globalement, si un ouvrage de l'art ne satisfait pas aux critères si larges soient-ils de l'implication biographique, la critique perd pied[1]. Elle croit avoir affaire à une fabrication. Elle s'agace les dents sur ces objets durs qui ne répondent pas à son attente d'une adéquation entre certains engagements dans la cité et l'absence de « message » dans *Béatrice*.

Non que je condamne par système ou par principe, comme Pascal, le culte du moi « haïssable », lequel peut apporter une méthode différente d'exploration et de conciliation. Je déplore seulement l'inaptitude récente de beaucoup d'intellectuels à concevoir un autre rapport – d'effacement ou de mise en veilleuse – du moi avec le monde, du moi avec l'œuvre, inaptitude qui les conduit à rejeter ou à faire entrer coûte que coûte dans leurs catégories de subjectivisme réducteur un ouvrage qui s'en éloigne. (Ainsi, s'évertuer à démontrer comment on retrouve « entre les lignes » les repères idiosyncrasiques de l'un des écrivains les plus « anonymes » de notre littérature, à l'écriture blanche par excellence, l'auteur des *Maigret*[2]. Ce qui, révérence parler, ouvre le même type de porte sur la même sorte de cagibi que « Madame Bovary c'est moi ».)

Relisant, dans son *Dictionnaire du cinéma*, la notice consacrée par Jacques Lourcelles à *Que la fête commence*, j'y trouve, amené

1. On a pu lire encore récemment – en 2007 – dans un hebdomadaire de télévision (peut-être dans plusieurs ?) quelques lignes accablantes – pour leur auteur – au sujet d'une diffusion à l'antenne de *La Passion Béatrice*.

2. Est-ce pure coïncidence avec ces propos si le premier film de Tavernier, *L'Horloger de Saint-Paul*, fut une adaptation d'un roman de Simenon ?

par d'autres chemins d'observation et de réflexion, un constat d'ensemble voisin du mien :

> Éclectique à l'intérieur de chaque film, c'est-à-dire donnant sur le sujet plusieurs éclairages différents, Tavernier l'est plus encore au fil de sa carrière, comme l'atteste la variété des sujets traités. Il est aussi l'un des rares cinéastes français […] à entretenir avec le public un rapport qu'on peut qualifier de sain, c'est-à-dire où l'esbroufe, le snobisme, la complaisance intellectuelle n'entrent pour rien. Qu'il atteigne ou non son but, il tente à chaque nouveau film d'explorer, en repartant à zéro, un univers différent. Travail et curiosité dominent une œuvre où l'ego de l'auteur, loin d'être complètement absent, reste cependant discrètement en retrait.

Juin 1998

Dès son premier film, *le décor est planté*. J'entends par là que, dès *L'Horloger de Saint-Paul* et dans tous ses films à venir, Tavernier va attacher une importance extrême au décor de l'action qui chez lui, d'ailleurs, n'est pas un « décor », ne « décore » pas, mais occupe une des places principales, en haut de l'affiche, dans la distribution des rôles. Le décor des films de Tavernier s'inscrit dans le scénario en tant que personnage ; ce n'est pas un réceptacle vide, de forme relativement indifférente, en attente d'être rempli. C'est un des agents de la manipulation de l'intrigue, qui la bloque ou la fait avancer comme, à la guerre, la nature du terrain agit directement sur l'Histoire.

Tavernier, sur *La Passion Béatrice* : « Il fallait incruster les deux personnages principaux dans le décor, dans le paysage, qu'ils aient l'air de sortir de ces terres rouges, de ces couloirs taillés dans les rochers. »

Le décor, ici, est plus qu'un personnage, il en est la matrice. Il engendre les acteurs de la tragédie. (Au théâtre, c'est l'inverse : ce sont les acteurs qui insufflent – ou non – une âme au contreplaqué inerte du décor.)

On pourrait dire à peu près la même chose d'*Un dimanche à la campagne*, sorte de *Cerisaie* inscrite dans un environnement de peintre impressionniste (environnement, dis-je, et non pas

copie), qui donne à sentir avec les moyens de la dramaturgie et de la photographie ce que l'Impressionnisme pictural contient de nostalgie implicite. Ce qu'on saisit de bonheur et de beauté fragiles dans l'instant, et que l'on sait qui va disparaître l'instant d'après, est plus poignant en dépit des apparences que l'éternisation de la mort sur une toile – un écran – liturgiquement funèbre, qui réconcilie avec la mort.

Septembre 1998

Que la fête commence : points de rencontre avec Don (ou Dom) Juan : « Pour l'amour de l'humanité ».

Le masque de la Mort sous le masque de la vie (Montherlant).

Les moments les plus étranges de l'histoire du théâtre.

Janvier 2003

Je citais le jugement de Lourcelles quant à l'absence d'esbroufe, de snobisme et de coquetterie intellectuelle dans les films de Bertrand. J'ajouterai à cette liste l'absence de conformisme moral vis-à-vis des fléaux de la société que sont la drogue (*L627*) ou encore la dégradation de l'enseignement, conséquence directe des utopies soixante-huitardes, dont il faut s'attendre à subir les effets dévastateurs jusqu'à l'extinction complète de la Génération Nunuche qui les a mises en œuvre. *Une semaine de vacances* décrivait parfaitement ces effets.

Février 2004

Conversation avec Alfred Eibel à propos de Tavernier.

La Vie et rien d'autre : la prolifération irréductible de la vie qui se reconstitue obstinément à partir de – et sur – la mort. Extraordinaire exemple de ce que quelques-uns d'entre nous appelions « mise en scène » au temps où cette expression possédait un sens pour les cinéphiles et une partie de la critique, et structurait leur appréciation.

Le scénario tient dans un mouchoir : après la Grande Guerre, deux femmes cherchant leur homme (qui se révèle le

même) croisent un officier qui s'est donné pour tâche d'identifier les disparus. Un lien se noue entre l'une des femmes et l'officier. Pris isolément, chacun des personnages ne fournirait pas la matière d'une demi-page de roman ; bien que puissamment générateurs d'action et de sentiments comme toujours chez Tavernier, les décors campagnards sont minimalistes ; il n'y a aucune « scène de bravoure », aucune « image choc » du genre dont se gargarisent les journalistes « formatés » par les bandes dessinées et la publicité télévisée. On ne voit que des acharnements parallèles et la forte présence – l'haleine – du monde. Tout paraît absolument vrai et couler d'une source originelle. Les gestes, les moindres détails s'enclenchent, les paroles s'échangent, gouvernés par une nécessité harmonieuse où même l'explosion d'une bombe trouve sans rupture (si j'ose dire !) sa place exacte. La « mise en scène », c'était donc la vie et rien d'autre. Et de plus, la vie, c'est le plus grand sujet. Ce qui donne raison à Goethe : « Le but de la vie, c'est la vie même. »

Trois « instantanés » de Joseph Losey

PARIS, 27 MARS 1969 : « JE NE FAIS PAS DE CINÉMA BAROQUE ! »

Joseph Losey me parle de son dernier film : Cérémonie secrète. *Il s'élève avec vigueur contre certaines interprétations erronées que l'on donne de ses films en général et de celui-ci en particulier, tant aux États-Unis qu'en Europe. Le taxer de cinéaste baroque est le plus sûr moyen de le mettre en fureur. Mais il proteste aussi contre l'opinion, accréditée par des slogans publicitaires, selon laquelle* Cérémonie secrète *aurait une signification érotique particulièrement osée (nymphomanie, lesbianisme). Il lui semble, à cet égard, que son film est parfaitement clair. À moi aussi.*

Michel MOURLET. – Comment vous est venue l'idée de tourner *Cérémonie secrète* ?

Joseph LOSEY. – J'y pensais depuis longtemps, environ cinq ans. Le roman de Marco Denevi [1] qui a servi de point de départ au film m'attirait par l'atmosphère et l'émotion qui se dégageaient des rapports entre deux ou trois personnages dans une maison. Je suis extrêmement satisfait du scénario que George Tabori en a tiré.

Michel MOURLET. – Cette maison extraordinaire, et qui ressemble à une église (il y a même une chaire d'où l'officiante, à la fin, essaiera en vain de parler), joue un rôle aussi important

1. Publié en France par Joëlle Losfeld en 1999. Il s'agit d'un court roman de 140 pages environ et non d'une nouvelle comme il est dit un peu partout.

dans *Cérémonie secrète* que l'appartement de Stanford dans *Temps sans pitié*.

Joseph LOSEY. – C'est le quatrième personnage. Le décor fait partie intégrante de l'action et contribue à sa motricité. Après bien des recherches et des difficultés, j'ai fini par découvrir une maison, à Londres même, qui correspondait exactement à ce que je désirais. J'en ai habité une, jadis, qui lui ressemblait un peu. Elle était meublée de la même façon, pleine de boîtes à musique, de coffrets, de vitrines. Le mobilier, dans mon film, a été installé selon mes souvenirs. Tout ce qui s'y rapporte, y compris la scène dans la salle de bains, a été filmé dans cette maison, sauf la chambre à coucher, reconstituée en studio.

Michel MOURLET. – On prétend souvent que vous faites des films baroques, ce que personnellement je crois faux. Qu'en pensez-vous ?

Joseph LOSEY. – Rien ne m'irrite davantage que cette opinion. Je ne fais pas de films baroques, j'utilise parfois des décors de style non classique pour leur pouvoir de suggestion, mais il ne faut pas confondre la forme d'un objet avec le regard qu'on y pose.

Michel MOURLET. – La démarche baroque est une boursouflure de la matière à des fins expressives et décoratives. On force la matière à dire ce qu'elle ne dirait pas toujours à l'état brut. Welles force la matière, vous la laissez parler.

Joseph LOSEY. – Je ne force jamais la matière, ce qui revient à dire que la signification se dégage d'elle-même. Je ne délivre pas de message. Je reste dans l'implicite. Ce qui m'intéresse, c'est de montrer la vie : les rapports des êtres entre eux et avec le monde. Si je dis quelque chose (et l'on dit toujours quelque

chose), il faut que cela soit intégré à la vie, incarné dans des actes et des dialogues non préétablis, non orientés intellectuellement.

Michel MOURLET. – Comment considérez-vous le comportement des personnages dans *Cérémonie secrète*, et leurs rapports entre eux ?

Joseph LOSEY. – Mia Farrow et Elizabeth Taylor établissent une sorte de rituel, que Robert Mitchum confirme d'ailleurs par ses propres obsessions, traduites en langage social, par exemple à l'aide des bouquets de roses blanches. Mia Farrow joue sans jouer : elle est prise à son jeu, jusqu'à ce que, dans un éclair final de lucidité, elle casse le jeu ; quitte à envisager de nouveaux liens d'affection avec sa fausse mère, mais trop tard. Elizabeth Taylor, d'abord mue par l'intérêt, se prend d'affection réelle pour sa pseudo-fille. Mais elle est maladroite ; ses initiatives portent à faux, il y a entre elles, et avec le beau-père, des relations de bourreaux à victimes, traversées de moments de pitié toujours mal venus, mal placés.

Michel MOURLET. – Un certain nombre d'éléments religieux interviennent dans le film : baptême, confessionnal, les plans de crucifix, d'anges… Comment les interprétez-vous ?

Joseph LOSEY. – Comme des métaphores destinées à renforcer l'atmosphère liturgique du rituel. Une métaphore n'est pas un symbole. Elle renvoie à une autre image, à une émotion, à une ambiance, non à une idée.

Michel MOURLET. – Qu'est-ce que *Cérémonie secrète* ?

Joseph LOSEY. – Une fable lyrique sur la difficulté d'établir des rapports de vérité entre les êtres.

SAINT-SÉBASTIEN, 14 JUILLET 1970 : *FIGURES IN A LANDSCAPE*

Le chahut qui a accueilli la lecture du palmarès de Saint-Sébastien tend à prouver que le public et une partie de la critique croient encore à la possibilité de récompenses justes et de jurys compétents. Il leur manque cette philosophie sereine qu'on devrait pourtant acquérir à force de se frotter au velours des fauteuils de festivals. L'erreur première, on la trouve sans doute dans la croyance que sept spécialistes, qui, pris isolément, ont certainement d'excellents points de vue, d'ailleurs tous différents, sur le cinéma, formeront une fois réunis un jury convenable. Comment imaginer que le moulinage au presse-purée de sept jugements hétéroclites, passés au tamis des accommodements et des compromis, produira autre chose qu'une informe bouillie ?

Comparé à la plupart des autres films en compétition, il est évident que *Le Boucher* méritait mieux qu'un prix de consolation (celui de l'interprétation féminine à Stéphane Audran), dans ce XVIIIe Festival de Saint-Sébastien qui vient de se dérouler du 5 au 14 juillet. Il n'est pas moins évident que la presse espagnole et internationale méritait mieux, elle aussi, qu'un exil au deuxième balcon, alors qu'un cinéphile digne de ce nom ne voit plus rien, pas même l'écran, passé le quatrième rang d'orchestre [1].

L'événement le plus attendu du Festival était la projection terminale du dernier film de Joseph Losey : *Figures in a Landscape*, avec Robert Shaw et Malcolm McDowell. Bien que ce soit à notre sens un des films les moins réussis du metteur en scène de *Cérémonie secrète*, sa comparaison avec les films concurrents apparaît néanmoins écrasante pour eux. Certains plans où la lumière éclate après un moment d'obscurité, et la minéralisation de plus en plus lunaire des choses et des êtres autour de deux fugitifs seuls réellement humains et vivants sont du meilleur Losey, celui qui embrasse la totalité du décor pour lui imprimer la forme du drame. Le défaut de *Figures in a Landscape* réside essentiellement dans son scénario, qui n'est rien d'autre que le schéma d'une fable lourde de significations théoriques : deux hommes aux mains liées, attachés l'un à l'autre, s'enfuient à travers champs, forêts, villages et montagnes, poursuivis par un hélicoptère acharné. Ils parviennent à se détacher mais restent ensemble, l'un « cérébral », l'autre « instinctif », aux antipodes l'un de l'autre et pourtant soudés jusqu'à la mort.

1. Avec l'arrivée des écrans géants, cette affirmation a perdu beaucoup de sa pertinence (2009).

On ne sait ni où, ni quand, ni pourquoi cette fuite, ni qui ils sont, ni quel ennemi les pourchasse. C'est en quelque sorte l'essence même de la fuite, la fuite en soi que Losey a voulu peindre, compliquée du conflit de deux natures opposées dans un climat d'oppression anonyme et mécanique. Or les multiples expériences déjà tentées dans le sens d'une épuration des données concrètes (action et personnages non définis ou non identifiés, non situés, non datés, non motivés) se sont toujours soldées par un simple appauvrissement narratif, une schématisation anti-émotionnelle : l'émotion, en effet, se développe avec d'autant plus d'intensité que le spectateur se sent plus introduit dans un univers composé de détails précis et concrets, le plus proche possible de son expérience ou de son intuition de la vie.

Il faut donc toute la force et les ressources dramatiques de Losey, toute sa maîtrise du récit, pour tenir le spectateur en haleine pendant l'entière durée du film. L'absence de données antérieures est compensée par la richesse de la direction d'acteurs et le surgissement des obstacles sur l'itinéraire des fuyards.

PARIS, 2 MAI 1978 : « *LES ROUTES DU SUD* N'EST PAS UN FILM POLITIQUE »

Une plage déserte. L'immense rumeur du vent et de la mer. Trois cavaliers apparaissent, traversant le paysage au petit trot. Un soldat allemand surgit, jette son casque et lève les bras.

Un homme (Yves Montand) observe la scène, puis retourne à sa Range Rover modèle 1975. C'est Jean Larrea, écrivain de cinéma. Il est en train d'écrire dans sa maison normande un scénario d'après l'histoire vécue du soldat Korpik, communiste allemand, déserteur de la Wehrmacht et fusillé par les Soviétiques qui l'avaient pris pour un provocateur.

C'est la scène de sa reddition aux cavaliers russes que Larrea vient d'imaginer, avec une telle puissance qu'il a vraiment l'impression d'y avoir assisté. Il est d'ailleurs coutumier de ces images qui lui parcourent l'esprit avec la prégnance d'une hallucination.

À plusieurs reprises, on le surprendra ainsi en flagrant délit de « vision ». C'est un écrivain, donc un imaginatif, entouré de toutes les sollicitations modernes du visuel : cinéma, certes, mais aussi télévision et magnétoscope. D'une certaine façon, il substitue à la vie son reflet.

Cela est un signe : Larrea lui aussi est un militant, certes, mais vieillissant. Plus que des actes, maintenant, il a surtout à sa disposition des souvenirs et des images. Né en Espagne, membre influent du Parti communiste espagnol, il guerroie depuis trente-neuf ans contre le régime franquiste. Inutilement : Franco, bien sûr, va mourir. Mais terrassé par l'âge et la maladie, non par l'action d'un terroriste.

« Larrea, dit Josephy Losey, est fatigué physiquement, moralement, émotionnellement et politiquement. » Sa femme, Ève (France Lambiotte), plus jeune, a gardé un peu plus d'optimisme. C'est elle qui va remplir en Espagne une mission de

routine. Ainsi, Jean n'est pas contraint d'interrompre son travail. Il ne fait rien pour la retenir.

Leur fils, Laurent (Laurent Malet), est venu passer quelques jours en leur compagnie. Il juge sévèrement son père et dissimule son besoin d'affection sous une agressivité imbécile qui donne envie de le jeter dehors. Ce que son père ne se prive pas de faire.

> Le combat d'un jeune garçon pour devenir réellement adulte, à sa façon, tout en étant encore dans l'ombre d'un père à forte personnalité. C'est un conflit œdipien poussé à l'extrême. Dans un sens, certains fils ne peuvent commencer à vivre aussi longtemps que leur père ne s'est pas complètement éloigné d'eux.

Ève meurt en Espagne, dans un accident de la route. Laurent et Jean sont désespérés. Ce drame les sépare encore davantage. Laurent, par provocation, pousse sa petite amie Julia (Miou-Miou) dans les bras de son père. Ils vivent quelque temps ensemble, puis elle s'enfuit en dérobant de l'argent et un sac. Dans le double fond du sac, qui a appartenu à sa mère, Laurent trouve un carnet où est consignée la preuve qu'Ève a eu une liaison en Espagne. Il rapporte le carnet à son père. Tout semble donc se défaire en Larrea et autour de lui. Mais la télévision annonce la mort du généralissime. Et la vie continue.

Elle recommence, même, pour Jean Larrea :

> Pour une certaine race d'hommes, la nôtre (ou de femmes évidemment), il peut toujours y avoir une renaissance après la fatigue. Et il peut toujours exister une raison de continuer à se battre, et de vivre, sinon l'existence est dépourvue de sens. Le film est à propos de cette sorte de fatigue, mais aussi à propos de cette sorte de renouveau.

Joseph Losey définit bien, de la sorte, le sujet central de son film. Film dans la lignée d'*Éva* ou d'*Accident* : journal intime d'un homme qui avance dans les âges successifs de la vie, dont le temps détruit peu à peu les illusions et aussi les passions, mais qui renaît chaque fois, après chaque nouvelle épreuve, chaque

nouvelle usure. Le scénario de Semprun paraît avoir coïncidé étroitement avec les préoccupations constantes du cinéaste.

De même le personnage de Julia, « étrangère intime », s'inscrit-il dans la lignée de ces êtres qui, au long de l'œuvre de Joseph Losey, surgissent par effraction dans un cercle familial clos pour y déclencher des crises. Comme Laurent, elle représente la jeunesse dans son conflit – ici étudié avec une étonnante objectivité – avec la génération adulte. Parée, toutefois, d'une espèce d'innocence, de spontanéité que n'a pas le jeune homme, empêtré d'une timidité qui se transmue en violence.

Enfin, la politique. Losey, à cet endroit, est on ne peut plus clair : « Au sens étroit du terme, ce film n'est pas un film politique. » Et il ajoute :

> Le climat politique dans lequel nos personnages sont engagés se trouve être l'Espagne. Il n'y a rien d'impératif à cela, sauf les origines de certains des personnages et le fait que la guerre civile a marqué profondément les vies des hommes de la génération de Larrea, Semprun et moi-même.

Il faut y insister, car on ne manquera pas, ici ou là, de détourner la signification des *Routes du Sud*. Comme de toutes les œuvres qui comptent, celle de ce film est pourtant simple : « Une histoire, dit Losey, pleine de jalousies, de crises, d'affrontements, de compétitions, de malentendus – et d'amour. »

Dernier déjeuner avec Fritz Lang

Bandeau sur l'œil, foulard dans la chemise ouverte, le dos des mains tacheté de larges tavelures brunes, un vieux pirate à la stature massive s'avance vers moi. Machinalement, je tâte mes pistolets, mais le sourire cordial du vieil homme, sa main tendue dissipent en moi toute inquiétude. Il est vrai que nous ne sommes pas sur la plage de *Moonfleet*, mais chez Prunier en avril 1969, que le pirate au visage tanné s'appelle Fritz Lang, et que nous allons déjeuner tranquillement en discutant de tout et de rien. C'est d'ailleurs l'objet prémédité de cette rencontre : parler de n'importe quoi au hasard, et plutôt des femmes que de cinéma, de politique ou de cuisine plutôt que de mise en scène.

(Le cinéaste s'était tant et tant expliqué déjà sur ses films, tout au long de sa vie et en particulier ces dernières années, que l'idée de lui poser une fois de plus ces questions de fond ou de forme, qui appellent imperturbablement les mêmes réponses, était à faire dresser les cheveux sur la tête.)

Il avait séjourné à Paris durant les fêtes de Pâques, pour y présenter *La Femme au portrait*, tourné à Hollywood en 1944. Edward G. Robinson, qui a trouvé dans ce film l'occasion d'une de ses meilleures créations, déclarait, à propos de Fritz Lang :

> J'ai pu le trouver parfois d'un rapport difficile ; c'est un amoureux de la perfection, scrupuleux sur le moindre détail, méprisant la médiocrité et souvent tyrannique à l'égard de ceux qui s'essouflaient à le suivre. Dans le travail, il fait preuve d'une grande intelli-

gence de l'action dramatique, d'une énergie et d'un enthousiasme rares… Je le considère comme un des plus grands metteurs en scène de notre époque.

Et Dan Duryea, qui interprète dans le même film le rôle d'un maître-chanteur, ajoutait :

Je défie tout acteur de terminer un film avec lui sans éprouver la sensation d'être passé à travers le chas d'une aiguille. C'est une épreuve exténuante mais qui vous fait accéder à une perfection plus grande. Il a travaillé avec vous, mais il a travaillé aussi pour vous. Dans ce travail en commun, un acteur peut connaître un profond sentiment d'accomplissement.

Revenons à notre déjeuner, qui fut à l'origine d'une de mes plus cruelles déconvenues dans le domaine de la technique, pourtant prodigue à mon égard en avanies de toute sorte.

J'avais apporté un petit magnétophone et suffisamment de cassettes pour embobiner des heures de conversation. Je mis l'appareil en marche et nous attaquâmes le hors-d'œuvre en même temps que notre entretien.

Ce n'est qu'une fois rentré chez moi que je m'aperçus de la catastrophe : rien n'avait été enregistré. Il me fallut reconstituer de mémoire notre dialogue, au risque non d'en déformer le sens, que je me rappelais parfaitement, mais d'en oublier quelques morceaux. Je creusai ma mémoire comme une galerie de mine et parvins à en extraire, je crois, l'essentiel – et même la forme – des propos que nous avions échangés. En tout cas, les ayant publiés dans *Les Nouvelles littéraires*, et les lui ayant communiqués, je ne reçus aucun démenti de l'intéressé, connu pour son goût maniaque de la précision.

Lang évoque d'abord une conversation qu'il vient d'avoir dans un taxi, avec le chauffeur :

– J'aime bien bavarder avec les chauffeurs de taxi. Ce sont des gens qui voient beaucoup de monde, et de toute sorte. Ils observent et entendent des quantités de choses qui peuvent intéresser un metteur en scène. Celui-ci parlait du problème de la jeunesse. Il disait

que la jeunesse actuelle veut tout avoir sans travailler. Alors moi, je demande : « Pourquoi est-il nécessaire de travailler ? L'homme, au Paradis, ne travaillait pas. »

– Mais vous, vous avez beaucoup travaillé toute votre vie.

– Moi, c'est différent, j'ai toujours trouvé mon plus grand plaisir dans le travail.

– Ce n'est donc pas la notion de travail qui est à mettre en cause, mais son contenu affectif.

– Ce qui est nécessaire, c'est une réforme de notre monde. Pas une révolution sanglante. Je suis contre les révolutions. Et ce ne sont pas les bons élèves qui font bouger le monde.

– Vos films ne sont-ils pas l'illustration de la permanence de la nature humaine ?

– Si. Ce qui m'intéresse par-dessus tout, c'est de montrer ce qu'il y a d'éternel dans l'homme.

– Mais alors, si la nature humaine ne change pas, comment le monde peut-il changer ? Le monde ne pourrait changer que si l'homme lui-même était modifiable.

– Je parle de l'organisation du monde matériel, technique, scientifique…

– N'y a-t-il pas cependant une contradiction entre certaines de vos prises de position, disons politiques, et l'affirmation centrale de votre œuvre ?

– Je ne crois pas. Ce qui compte, c'est toujours le combat de l'homme contre les circonstances. Quel que soit le résultat. Ce n'est pas le résultat qui compte, mais l'échange des idées, et ce combat de Prométhée contre les dieux. Comme le dit une chanson américaine : « Chaque génération doit conquérir sa liberté. »

Lang plante dans son foie gras une fourchette conquérante.

– Je regarde le monde qui m'entoure. Cela n'est pas contradictoire. *M. le Maudit* dépeint un criminel sexuel. Il y a beaucoup de criminels sexuels dans notre monde.

Il s'interroge ensuite sur le désir surprenant de certains hommes de devenir président des États-Unis. (Aucun lien avec le propos précédent !) Il hoche la tête :

– Comprenez-vous cela ?

– Cela semble incompréhensible à des gens qui sont par nature des contemplatifs sensuels ; mais il faut aussi des hommes tourmentés

par le démon du pouvoir, pour diriger le monde. Ne croyez-vous pas que toute tendance psychologique a sa place dans la société ?
– Ce serait vrai si le président des États-Unis dirigeait effectivement la politique de son pays. Mais ce sont les grandes compagnies, en réalité, qui gouvernent. Sur un autre plan, je me suis aperçu qu'en Amérique le gangster ne peut pas être un « superman ». C'est un homme d'affaires. Mabuse est inconcevable dans la démocratie américaine.
– On pourrait peut-être nuancer cette opinion, et distinguer entre les influences souterraines et les décisions politiques, qui représentent un choix effectif entre les diverses pressions des événements et des hommes. Une déclaration de guerre, par exemple…
– Croyez-vous que la guerre soit nécessaire, qu'elle soit satisfaisante ?
– Certes non ! Mais vous, croyez-vous que les lois morales doivent être les mêmes pour les individus et pour les collectivités ?
– Non. D'ailleurs, au fond, je ne sais pas ce que c'est que la morale.
– Et le bonheur ?
– Je ne sais pas ce que c'est que le bonheur. Vous le savez, vous ?
– Oui, je crois.
– Comment peut-on s'accomoder de tout ce qui ne va pas dans l'univers ?
– Une certaine dose d'égoïsme est évidemment nécessaire.
– On ne peut pas être heureux si l'on sait qu'on est égoïste.
– Je parle d'un certain égoïsme spontané qui me paraît sain, car il fait partie de la sincérité. Il établit la différence entre les choses qui vous touchent réellement et les idées morales vides. Que pensez-vous de Nietzsche ?
– Beaucoup de mal de ce monsieur qui a dit : « Quand tu vas chez les femmes, prends un fouet ! »
– Pensez-vous que la femme soit l'égale de l'homme ?
– Je crois qu'elle a davantage de droits.
– Tiens donc ! C'est la démission moderne de la masculinité.
– Qu'est-ce que la masculinité ?
– Ce qui fait que l'homme est fondamentalement différent de la femme, pour qu'ils puissent se compléter. Deux réalités identiques ne sauraient être complémentaires.
– Alors, comme cela, vous vous croyez tout permis, et vous ne permettez rien à votre « amour » ! Vous pouvez coucher avec toutes les femmes que vous voulez, mais si jamais votre « amour » une seule fois vous trompe, cela devient une tragédie grecque !
– Je n'ai jamais dit cela !
(Éclats de rire.)

Lang s'absorbe dans la contemplation du rubis liquide qui emplit son verre.

– C'est peut-être que je suis un solitaire. Quand on est un solitaire comme moi, on se fait peut-être des idées.

Il hoche la tête et parle doucement, le regard ailleurs.

– Il y a une chose, aussi, que je veux dire. Je pourrais encore faire des films, des films qui retracent l'éternel combat de l'homme contre le monde ; mais j'estime que, maintenant, c'est aux jeunes de les faire, plus à moi.

Post-scriptum

Ce devait être mon dernier déjeuner avec le metteur en scène du *Tombeau Hindou*, apaisé après avoir vécu la fureur, les contradictions et la tragédie de l'existence comme le maharadjah d'Echnapur. Je le revis au début des années 1970, à Manheim[1], pour un projet de livre d'entretiens aux Éditions Belfond. Le projet ne put se concrétiser tant se révélèrent excessives les exigences de Fritz Lang. Ce qui me donne à penser qu'il n'avait pas vraiment envie que l'ouvrage prît corps. Il en alla de même, sans doute, pour ses ultimes projets de films.

1. J'ai « croqué » cette rencontre dans un récit publié en février 1973 dans le n° 242 de la *NRF* et repris in *L'Eléphant dans la porcelaine* (Paris, La Table ronde, 1976).

Présentation de Cecil B. DeMille[1]

« C'est assez mystérieux, la force du cinéma de DeMille. Avec des moyens extrêmement simples, je dirais presque rudimentaires, il arrive à une puissance d'expression et à une poésie. Et c'est ça qui m'a frappé dans *Samson et Dalila*, premier film de lui que j'aie vu. » C'est une intense poésie qui se dégage de ces *enluminures* en quelque sorte et je prononce le mot « enluminures » non pas tout à fait par hasard ; parce que je crois que DeMille finalement est un homme du Moyen Âge. Il y a quelque chose de médiéval en lui, à la fois sur le plan religieux, sur le plan de la foi, la foi qui a construit les cathédrales. C'est ça qu'il a essayé de faire toute sa vie, construire une cathédrale pour y abriter son Dieu. Le cinéma pour lui, c'était ça. Et alors, on peut ne pas partager du tout ni sa foi ni ses options morales et autres, mais on ne peut rester insensible à cette force et à cette poésie qui se dégagent de ses meilleurs films.

Il s'est placé dans la voie royale, centrale, du réalisme au cinéma. Il a très bien compris que le cinéma n'était pas un art onirique. La caméra saisit directement, mécaniquement la réalité. Donc il s'agit d'être le plus réaliste possible.

Pendant, disons, la première moitié de sa carrière, il a été un novateur extraordinaire, un pionnier, mais vraiment un

1. Sur la chaîne Ciné-Cinéma Classic. « Boulevard du Classic », émission de Jean-Jacques Bernard, 23 et 24 février 2008. Les lignes de points figurent les coupures effectuées lors du montage de mes propos improvisés.

pionnier au sens propre du mot. Il a inventé des quantités de solutions techniques à des problèmes qui ne se posaient même pas à son époque. Par exemple, en 1913-1914, on filmait les objets, les visages, éclairés de face, donc il n'y avait pas d'ombres. Dans la vie il y a toujours des ombres, qui proviennent du soleil ou d'un éclairage artificiel. Il n'y avait pas d'ombres. Il s'est dit : ce n'est pas possible. DeMille, obsédé par son idée de réalisme, se dit : ce n'est pas possible, il faut mettre des ombres. Et il a imposé des ombres, c'est-à-dire une direction de la lumière qui permette que les visages ne soient pas totalement éclairés, qu'il y ait une partie éclairée, une partie dans l'ombre. DeMille a inventé aussi un procédé mécanique d'impression de la pellicule beaucoup plus rapide, plus simple que ce qui existait, et qui permettait de la colorer en bleu, en rouge, en vert et même de faire des impressions plus complexes. Avant, on aurait fait ça au pinceau, pendant des heures on aurait peint la pellicule millimètre par millimètre.

C'est un cinéma qui est à la fois de divertissement et d'enseignement. Il s'agissait, naturellement, de raconter une histoire, c'était la base, et de la raconter de la façon la plus passionnante. Mais la finalité, c'était tout de même d'enseigner quelque chose aux hommes sur le plan moral et même sur le plan métaphysique. Car DeMille, je crois, s'est carrément pris, à un certain moment, pour le porte-parole de Dieu. Et ça se sent particulièrement dans ses derniers films, comme *Les Dix Commandements* et *Samson et Dalila*, mais tout au long de sa vie ça a été sa préoccupation, je crois.

On avait calculé à sa mort, en 1959 – à 78 ans –, que 4 milliards de spectateurs avaient vu ses films entre 1913 et 1959. Un nombre de spectateurs que jamais aucun autre cinéaste n'a jamais rêvé dans ses rêves les plus fous. C'est une des caractéristiques de DeMille. C'est ce gigantisme dans tous les domaines, qui n'ôte rien, jamais, à la simplicité de son propos et à la force de son inspiration. Je trouve qu'il y a là quelque chose, justement, qui remonte à l'époque médiévale, à cette

époque où l'on croyait vraiment en Dieu, où l'on croyait vraiment aux miracles, et je pense que Cecil B. DeMille était véritablement comme ça. Alors, il faut le prendre comme il est, en bloc, parce que, bien entendu, si on commence à pinailler sur des détails, à dire : oui… mais son propos est naïf ; ici, il est un peu roublard ; là, c'est un sale réactionnaire, il a brisé des grèves à Hollywood, ceci, cela… Bon, l'essentiel échappe. C'est-à-dire que l'essentiel, c'est son génie et son génie est indestructible.

DeMille, l'enfance de l'art

Relisons d'abord l'un des plus extraordinaires poèmes de notre langue :

Lorsque vous avez vu la menteuse maîtresse
Suivre d'un œil hagard les yeux tachés de sang
Qui cherchaient le soleil d'un regard impuissant
Et quand enfin Samson, secouant les colonnes
Qui faisaient le soutien des immenses Pylônes,
Écrasa d'un seul coup sous les débris mortels
Ses trois mille ennemis, leurs Dieux et leurs autels…

Citer Vigny pour introduire à Cecil B. DeMille peut paraître singulier. Un peu moins, peut-être, si l'on se remémore à la fois *La Colère de Samson* dans son entier, et *Samson et Dalila*, tourné en 1949 juste avant *Sous le plus grand chapiteau du monde* et les ultimes *Dix Commandements*. Et plus du tout si l'on s'avise que le grand fleuve DeMille charrie autant de poésie, tantôt aspirant au grandiose, tantôt intimiste, que les *Poèmes antiques et modernes* et *Les Destinées*. La même puissance pathétique et le même raffinement (couleurs, scintillements de bijoux, « tièdes sueurs » et poses langoureuses) circulent dans les alexandrins et dans les images, à telle enseigne que l'on jurerait d'une illustration du poème par le film si l'on ne se doutait que le cinéaste n'a jamais ouvert une traduction du poète.

Tout commence avec une remarque notée dans son Journal le 29 novembre 1889 par Henry DeMille, acteur, pasteur, instituteur et auteur dramatique, père de notre héros : « Aujour-

d'hui, le bébé Cecil a assisté à sa première représentation théâtrale, au Théâtre de Madison Square. » Le « bébé Cecil » avait huit ans, et de qui tenir. Son grand-père, négociant considéré et influent, avait embrassé le parti sudiste. Le meilleur ami de son père se nommait David Belasco, homme de théâtre lui aussi, épris de réalisme à la manière de notre André Antoine à la même époque, rejetant les conventions inhérentes au théâtre, les décors de contreplaqué et les poulets en carton. Hérédité, milieu, tout conditionne, tout préfigure Cecil Blount : il brassera des affaires, il fera de la politique comme son grand-père ; comme son père, il sera chrétien militant, il voudra instruire le peuple et surtout se passionnera pour l'art dramatique ; enfin, Belasco, levant le rideau de toile peinte, découvre devant lui sans le savoir la voie centrale, la voie royale d'un art à venir dont la réalité visuelle et auditive du monde sera l'alpha et l'oméga.

En 1913, le son n'est pas à la portée de ce langage balbutiant que les frères Lumière ont fait passer des expériences bricolées en laboratoire à la projection publique. Mais l'univers du Septième Art a déjà pris naissance dans le *big bang* de la première séance au Salon indien du Grand Café. Le jeune Cecil (bientôt trente-deux ans), avec quelques associés aussi fous que lui, s'enflamme pour ce nouveau moyen d'expression qui n'a pas encore exprimé grand-chose et auquel personne ne croit, mais dont il pressent comme son aîné Griffith et son cadet Abel Gance l'immense potentiel à explorer. Sa seule différence avec les deux illustres confrères est qu'il sait compter. Il assume sans regimber (et, bien sûr, sans la connaître) la fameuse phrase dont Malraux conclura son *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, art voué à la création de mythes : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie. »

Chicanerons-nous Malraux ? Ce « par ailleurs » nous semble inapproprié. La création – impliquant l'installation – de mythes authentiques, c'est-à-dire popularisés au sein d'une civilisation, qu'ils soient artistiques, historiques, mythologiques, héroïques,

sociaux, religieux, ou de toute nature, doit nécessairement s'appuyer sur une énorme puissance matérielle. Même l'entretien d'un fanatisme ou d'une superstition, phénomènes psychologiques par excellence, exige des effectifs et de l'argent. Qu'eussent été le mythe moliéresque de Dom Juan sans la logistique absolutiste de Louis XIV ou celui de la Révolution sans les troupes françaises ? Que fût devenue Garbo, jolie théâtreuse suédoise, restée au pied de la montagne hollywoodienne ? DeMille, entrepreneur autant que créateur, comprend d'emblée qu'il ne suffit pas d'avoir du génie, hélas ! En cela, il se sépare radicalement d'un Stroheim, d'un Welles, incapables de maîtriser l'instrument financier de leur travail.

Fou, donc, et prophète, mais les deux pieds sur terre, Cecil décide de se lancer dans l'aventure. La scène se passe quelques mois avant la Première Guerre mondiale, alors que le cinéma français, production et distribution confondues, règne sur le monde ; et qu'Adolphe Zukor, le futur patron de la Paramount, vient chercher à Paris ses vedettes (Sarah Bernhardt pour *Les Amours de la Reine Élisabeth*). S'improvisant metteur en scène (en guise d'apprentissage, il a passé une journée dans le studio d'Edison), Cecil achète un billet de chemin de fer pour l'Arizona, en juge les paysages inadaptés au tournage prévu, reprend le train jusqu'au terminus : Los Angeles. Là, il apprend qu'il peut faire développer de la pellicule par un laboratoire situé dans la campagne environnante, non loin d'une grange à louer. Nom de ce village perdu dans les orangers : Hollywood. Il loue la grange, la transforme en studio de fortune où il se rend à cheval, armé d'un revolver pour se défendre contre la malveillance d'éventuels concurrents. Enfin, un matin de 1914, année qui marquera l'arrêt provisoire de l'industrie cinématographique française et la fin de sa suprématie, il donne en compagnie de son complice Oscar Apfel, autre apprenti réalisateur, l'ultime tour de manivelle de son premier film, adapté d'une pièce à succès : *The Squaw Man*.

Il y en aura soixante-dix-neuf autres. La légende de Hollywood commençait.

Celle de DeMille aussi, qui se confond avec elle. Cet homme du XIXe siècle, d'un appétit et d'une énergie insatiables, ne put jamais se résoudre à n'être qu'un enlumineur de pellicule. Il pilota des coucous en 1917, fonda en 1919 la première compagnie aérienne commerciale des États-Unis, fut président de plusieurs banques, dessina l'uniforme des cadets de l'Air Force Académie du Colorado, inventa un matériel de projection portatif pour l'armée. Peu avant sa mort, alors qu'on le questionnait sur ses projets, il répondit : « Un autre film, ou un autre monde. » En janvier 1959, il rassembla ses collaborateurs, pour leur déclarer : « Nous avons du pain sur la planche pour les trois années à venir. » Douze jours plus tard, il avait cessé de vivre.

On tient souvent Cecil B. DeMille pour un cinéaste mégalomane et seulement biblique. Sur les quatre-vingts titres qui forment son œuvre, quatre et demi (la première partie des *Dix Commandements* de 1923, *Le Roi des rois*, *Le Signe de la Croix*, *Samson et Dalila*, la seconde version des *Dix Commandements*) ressortissent à cette veine inspirée par l'Ancien ou le Nouveau Testament, qui occulte tout le reste. Deux films appartiennent à une époque chrétienne plus récente : *Jeanne d'Arc* et *Les Croisades*. Les soixante-treize autres relatent des histoires purement profanes, drames, comédies ou épopées.

Quant à sa mégalomanie, elle se borne à avoir placé autant de figurants et de colonnes qu'il y en eut dans la réalité historique à laquelle il était parfois confronté. Dans ce cas précis, le reproche – formulé maintes fois – tombe doublement à côté : ses « dépenses extravagantes » avaient pour mobile une volonté scrupuleuse de reconstitution dont le genre « historique » n'a pas souvent apporté la preuve (il s'entourait d'historiens pour contrôler la moindre broche de tunique) ; et elles n'ont jamais excédé les recettes, que bien au contraire elles favorisaient.

Nous arrivons ici au point sensible de sa longue et glorieuse carrière. On lui aurait sans doute pardonné sa certitude ingénue d'avoir toujours raison, l'empire assez dictatorial qu'il exerçait

sur ses équipes et même ses positions « réactionnaires » si, à l'instar de ses confrères, il avait, au moins de temps en temps, fait perdre des dollars aux banques et en avait perdu lui-même. Il y a le puritanisme de la chair, il y a aussi celui de l'argent. Tous deux confondent la fin et le moyen : jamais DeMille ne capitalisa comme une fin en soi – tare, semble-t-il, de notre société d'aujourd'hui – les énormes profits dégagés par ses films. Il les envisageait comme le moyen d'en faire d'autres et de les faire le mieux possible.

Frank Freeman, l'un des dirigeants de la Paramount, la compagnie qui distribua la plupart des productions de notre cinéaste, a calculé qu'à la mort de celui-ci le nombre de spectateurs de son œuvre depuis 1913 s'élevait à 4 milliards : une fois et demie la population du globe en 1959. Cinquante ans plus tard, qui les dénombrera, alors que ses grands films les plus populaires (en gros, depuis l'arrivée de la couleur à l'écran) n'ont cessé d'être diffusé partout, en salles, à la télévision et aujourd'hui en DVD ? Ces chiffres qui donnent le vertige fournissent probablement l'explication du silence, de la méconnaissance, voire du discrédit qui ont entouré DeMille durant tant d'années de la part des critiques et des intellectuels en général, y compris parfois dans son propre pays. Ne répondait-il pas à qui lui mettait sous les yeux un article venimeux découpé dans quelque feuille de chou californienne : « Un ver de terre ne peut jamais avoir que le point de vue d'un ver de terre » ?

La journaliste (et productrice associée de *La Légende de Marilyn Monroe*) Ezra Goodman nous transmet une boutade d'une de ses relations : « Personne n'aime DeMille, sauf le public. » Il y a beaucoup à apprendre de cette petite phrase, et à gloser. On en ferait un livre, on n'en fera qu'un paragraphe.

Deux modèles de créateurs se partagent le monde de l'art : Dumas et Mallarmé. Ou, si l'on prend Victor Hugo, en qui tout cohabite : d'un côté, *Les Misérables*, immense et génial roman de gare ; de l'autre, *Dieu* et *La Fin de Satan*, deux des poèmes les plus stupéfiants de notre langue et que personne n'a lus. Les pédants

de collège méprisent *Cyrano* et *Carmen* ; la masse du public fuit les théâtres qui affichent l'exquis Crébillon fils. On voit bien que l'ignorance et la sottise ne connaissent pas de frontière, en particulier socioculturelle, et qu'il n'est pas surprenant qu'un éditeur parisien ait refusé voilà une dizaine d'années de rééditer le seul ouvrage existant en France sur DeMille, au prétexte que c'était « un livre poujadiste » ! La vérité est que le succès ni l'insuccès ne sont preuves de rien. Un film n'est pas un chef-d'œuvre parce qu'il n'est apprécié que par mille personnes : ce sont peut-être mille aveugles à ses défauts ; pas davantage s'il a été vu par 10 millions de spectateurs, qui peuvent aussi bien se rassembler devant un navet. Il vaut par son souffle, son tragique, sa lucidité, sa profondeur, ou sa cruauté, sa violence, son équilibre, sa sérénité – bref, par le regard que pose le cinéaste sur les formes du monde ; seules importent la qualité et la sincérité de ce regard.

DeMille appartient à une lignée d'hommes de spectacle (Shakespeare, Corneille, Molière, Anouilh…) pour qui le théâtre ne pouvait exister que s'il emplissait la salle et dont la règle d'or était de plaire, tout en enseignant des vérités. Le « théâtre populaire » n'était pas pour eux une idée sociale à imposer d'en haut au peuple d'en bas, mais une nécessité vitale. Le cinéma populaire de DeMille remplit exactement la même fonction. Le cinéaste avait une très haute conception de sa mission, qu'il entendait se donner les moyens d'accomplir et qu'il a résumée une dernière fois dans une brochure intitulée « Pourquoi j'ai fait *Les Dix Commandements* ». « À l'époque où ils avaient une foi profonde, écrit-il, les hommes bâtissaient de magnifiques cathédrales pour exprimer l'amour qu'ils portaient à Dieu. » Tout le texte vise à établir une équivalence entre ce travail des bâtisseurs et le sien ; à démontrer aussi qu'il utilise les vrais matériaux de la Bible : « Ces hommes et ces femmes sont des êtres de chair et de sang… »

Comme chez Gance, il y a chez lui une sorte d'innocence divine, de croyance absolue et presque naïve dans le génie qui est en lui, qui le transcende et dont il est l'orgueilleux serviteur.

Pionnier de son art, fondateur à l'improviste de la plus puissante « usine à rêves » du monde moderne, il a aussi beaucoup innové. Ainsi, en 1915, au moment du tournage de *The Warrens of Virginia*, cornélienne histoire d'amour entre la fille d'un général sudiste et un officier yankee, on éclairait encore de face les scènes à filmer : acteurs et objets étaient privés d'ombre. Toujours poussé par son impérieux besoin de réalisme, DeMille orienta les éclairages comme dans la vie réelle, si bien qu'au vu du clair-obscur obtenu son associé Sam Goldfish (le futur Goldwyn de la MGM) lui télégraphia, de New York : « Si l'on ne photographie plus que la moitié des visages, les exploitants ne paieront plus que la moitié du prix convenu… » À quoi le réalisateur répondit : « Tant pis pour les directeurs de salle s'ils ne reconnaissent pas la lumière de Rembrandt ! » Sam retélégraphia aussitôt : « Alors, si c'est la lumière de Rembrandt, ils paieront le double ! »

Il n'est pas exagéré de dire que DeMille a également ouvert la voie de la comédie américaine, fondée sur les rapports conflictuels du couple : des dizaines de films d'avant guerre en témoignent, qu'on redécouvre avec jubilation. Sa grammaire filmique, sans avoir connu, à part le son et la couleur, de grands bouleversements depuis ses débuts, n'a pas pris cet aspect muséographique, respectable et un tantinet ennuyeux ou frôlant le ridicule, de certains opus, même d'origine plus récente. Ses illustrations en à-plat sont toujours belles, émouvantes, mélodramatiques ou humoristiques à souhait. Son cinéma est comme l'enfance du cinéma, parvenue intacte jusqu'à nous et qu'il semble que rien ne puisse altérer.

(2009)

Cinéma contre roman

UN TEXTE « REVISITÉ » POUR *L'ATELIER DU ROMAN*[1]

La confrontation de l'écran et de l'écrit, ou, si l'on préfère, le poids des années « Lumière » sur la galaxie Gutenberg, est un grand chantier ouvert depuis le milieu du siècle dernier. Récemment encore, la Société des gens de lettres organisait à La Seyne-sur-Mer avec le Conseil général du Var une table ronde sur ce thème (« Littérature et cinéma », 1er juin 2006).

Le texte qui va suivre se compose d'une étude que j'ai rédigée en 1958 et des commentaires qu'il m'inspire quarante-huit ans plus tard. « Cinéma contre roman » a été publié une première fois dans le n° 36-38 (été 1958) de la Revue des Lettres modernes *(Éd. M. J. Minard). Ce numéro spécial, dont les deux cents pages étaient entièrement consacrées aux rapports entre le cinéma et le roman, comportait les contributions d'une vingtaine d'écrivains, cinéastes et critiques, parmi lesquels André Bazin, Eisenstein, Truffaut, Robbe-Grillet, Astruc.*

L'idée de ce dossier, que je n'eus guère de peine à faire accepter, m'était venue à la suite de bavardages animés avec l'auteur des Gommes *et de* La Jalousie *dans son bureau des Éditions de Minuit ; passes d'armes dont j'ai fait état dans mon livre* L'Éléphant dans la porcelaine, *paru à La Table ronde en 1976. D'où l'épigraphe du texte, recueilli dans le même ouvrage ; texte dont j'avais, pour l'occasion, effacé par endroits quelques grimauderies de jeunesse ou de style.*

Mon étude dans Les Lettres modernes *avait été accueillie avec intérêt par la presse française et italienne, en particulier par* France-Observateur, *futur* Nouvel « Obs » *(« Un chamboulement radical des*

1. N° 48, décembre 2006 (Éd. Flammarion-Boréal).

perspectives de la «digestion» cinématographique», L. Marcorelles), La Croix, Les Cahiers du cinéma *où je n'écrivais pas encore,* L'Adige *et* Le Giornale del matino *de Florence.*

D'autres réactions, polémiques celles-là, m'étaient venues des Lettres françaises *où G. Sadoul me traitait de «métaphysicien» (!), de G. Charensol, dans* Les Nouvelles littéraires, *pour avoir parlé avec désinvolture de René Clair et, trois ans plus tard, du «néo-romancier» J. Ricardou qui revenait à la charge dans* Premier Plan *en m'accusant de n'avoir «pas lu d'assez près les romans de la description»*[1].

C'est la version de 1976 qui fait foi et que j'ai reprise ici. J'ai imaginé – peut-être à raison, peut-être à tort – que me pencher aujourd'hui sur une étude écrite à vingt-trois ans pouvait constituer un exercice de quelque profit, tant pour mes lecteurs que pour moi.

CINÉMA CONTRE ROMAN (1958)

> « Mais il arrive à tout moment que le récit filmé nous tire de notre confort intérieur, vers ce monde offert, avec une violence qu'on chercherait en vain dans le texte écrit correspondant… »
>
> Alain Robbe-Grillet.

L'existence du cinéma est une circonstance historique déterminant des modalités neuves d'existence pour les arts qui lui sont immédiatement proches. De même que la photographie a, pour une certaine part, éliminé de la peinture le souci de ressemblance anecdotique et ruiné l'art du portrait, de même le cinéma, en tant qu'il s'attache à un objet voisin de l'objet romanesque, doit-il sans doute obliger le roman à réviser ses valeurs et à se penser en fonction de cette situation nouvelle **[A]**. Jusqu'à présent, les essais de rénovation de la

1. Il est vrai que je n'avais pas lu les siens.

matière romanesque se sont définis à partir du seul roman, de la seule histoire littéraire, de la seule culture humaniste et traditionnelle. On dit : il faut faire autre chose que Mme de La Fayette, autre chose que Balzac, que Proust, que Joyce **[B]**. Mais le temps n'est plus où Stendhal pouvait penser : je vais faire de l'anti-Chateaubriand ; où Proust pouvait penser : je vais aller plus loin que mes prédécesseurs **[C]**. Un événement a eu lieu, lequel voue désormais à l'échec toute tentative de renouvellement du roman qui n'en tiendrait pas compte. Cet événement, c'est l'invention de la photographie animée et l'utilisation qu'on en a faite.

Le problème se pose en ces termes : à supposer qu'un film et un roman racontent exactement la même chose, lequel l'emporte sur l'autre ? Il est clair que ce problème se ramène à celui, élémentaire, d'une confrontation entre l'image et le mot. Le mot n'est que le signe arbitraire de l'objet, tandis que l'image représente l'objet. L'intensité, l'exactitude, la précision sont donc du côté de l'image. Le mot entoure l'objet qu'il signifie d'une marge d'incertitude, une auréole de vague et de possible, un flou qui traduit d'une part l'inférieure intensité du souvenir par rapport à la sensation présente, et d'autre part l'indécision de l'esprit à choisir parmi les matériaux de la mémoire ceux qui conviennent à l'élaboration de la représentation signifiée. Allons plus loin. Le mot considéré isolément est une abstraction qu'ignore la plupart du temps le langage. La vie du langage écrit est faite de phrases où les mots se fondent les uns dans les autres à mesure que progresse le regard du lecteur. Mais ils ne se fondent pas tant qu'ils ne demeurent distincts dans l'espace et le temps, et n'obligent l'esprit à un dénombrement, une énumération – bref, un discontinu analytique nuisant de toute évidence à la globalité de la représentation **[D]**.

Rien de semblable avec l'image, où tout est donné en même temps dans une portion d'espace définie. L'ubiquité du regard, déjà fort limitée devant l'objet ou l'image de l'objet, est donc

encore réduite par la structure analytique du langage. Ainsi, l'unité cinématographique, qui est le plan, est non seulement supérieure en puissance d'évocation à l'unité littéraire, qui est le mot, mais l'est également à la phrase, à plusieurs phrases parfois. Que sera-ce alors de la scène **[E]**, équivalent cinématographique de la phrase ?...

Il ressort de ces constatations que, chaque fois que le cinéma et le roman décrivent le même objet, le cinéma l'emporte sur le roman. Tout ce qui compose le monde extérieur : décor, gestes des personnages, expression des visages, relève de la compétence exclusive du cinéaste. La description objective du monde extérieur est devenue un non-sens littéraire **[F]**. Le cinéma est l'art des apparences, de la surface de l'objet. Le génie du cinéaste consiste à orienter le spectateur, à l'inviter à charger de ses propres richesses l'apparence de l'objet qu'il lui montre. Et c'est pourquoi le cinéma est le plus mal compris et le plus méconnu de tous les arts. Otto Preminger ne nous offre de Jean Simmons, dans *Angel Face*, qu'un sourire. Mais ne sortons pas de notre propos. Il était question de dire que, dorénavant, toutes les fois que le roman marchera sur les traces du Septième Art, il sera déconfit avec pertes et fracas. La nette supériorité de l'image sur le mot eût dû inciter Nathalie Sarraute à donner un tour différent à cette phrase de *L'Ère du soupçon* : « Le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman » ; « Le roman recueille et perfectionne ce que lui abandonne le cinéma » eût, semble-t-il, mieux convenu. Une connaissance approfondie et une fréquentation assidue du Septième Art donneraient aux littérateurs modernes une salutaire leçon d'humilité. Ils s'apercevraient peut-être, entre autres, qu'il ne s'agit point du divertissement qu'ils croient. Ils découvriraient en tout cas quels domaines leur sont maintenant interdits.

L'écriture d'un roman doit donc être abordée non seulement en tenant compte de ce qui a déjà été fait en matière de littérature romanesque, mais aussi et surtout en tenant compte

de ce que fait le cinéma, puisque ce qu'il fait, il le fait nécessairement mieux que le roman **[G]**. L'idée ne viendrait à personne d'essayer de reproduire par le moyen du langage un tableau célèbre, en énumérant les couleurs, etc. Le résultat serait dérisoire. Et pourtant nous voyons Alain Robbe-Grillet décrire le mouvement d'une vague où la série de gestes nécessaires à l'ouverture d'une mallette, s'évertuer à rendre compte littérairement de la présence concrète et brute, opaque et neutre de l'objet. Ce faisant, il se met dans la posture du littérateur qui décrit le tableau ; la seule différence est qu'il ne s'agit pas d'un tableau, mais d'un film qui aurait enregistré ledit mouvement de vague, ladite série de gestes. Le roman tel que le rêve Robbe-Grillet est, du moins par sa technique spatiale, la paraphrase d'un film **[H]**. L'adjectif optique, descriptif, tel qu'il le prône par exemple dans son article intitulé « Une voie pour le roman futur »[1], n'est qu'un succédané de la clairvoyante et infaillible caméra.

Une objection qui pourrait venir à l'esprit est que cette comparaison entre les intensités de présence respectives de l'image et du mot ne signifie pas grand-chose, puisqu'il existe une réalité bien plus présente, bien plus intense encore que l'image de l'objet, et c'est l'objet lui-même **[I]**. Mais ce serait poser comme principe que l'intensité, la présence, la solidité sont une fin esthétique en soi, absurdité que dément l'existence même des œuvres d'art. Pourquoi décrire une chaise, par exemple, si la chaise réelle rendait totalement compte des intentions de l'artiste, et mieux ? Si l'on estime, en décrivant la chaise, faire autre chose que la chaise réelle, on admet implicitement que l'intensité, la solidité, la présence ne sont pas fin artistique, mais simplement moyen d'un plus grand ascendant sur le spectateur ou lecteur, au service d'une fin supérieure à imposer : signification ou, dans le cas particulier de Robbe-

1. *NRF*, n° 43.

Grillet, « déconditionnement » destiné à rendre au langage romanesque une virginité, une disponibilité **[J]**.

Or, si la présence n'est pas une fin, le fait que celle de la chaise réelle est plus intense que celle de la chaise décrite ou photographiée n'entraîne nullement la supériorité de la chaise réelle, puisque cette intensité n'est moyen de rien. Si donc nous avons fait entrer en ligne de compte dans notre raisonnement un argument de cet ordre (supériorité d'intensité), c'est uniquement dans la perspective où cette intensité est moyen d'autre chose ; et dans cette perspective, précisément, la chaise réelle n'entre pas.

En revanche, et c'est seulement cela que nous affirmons, dans la mesure où cette intensité de présence est supérieure dans l'image de l'objet à celle du signe de l'objet, l'image possède sur le spectateur un pouvoir plus fort que le mot sur le lecteur, quand l'une et l'autre montrent le même objet sous le même angle (optique, descriptif, extérieur). En outre et corollairement, la chaise décrite ou photographiée s'inscrit dans la coulée d'une œuvre humaine, fait partie d'un tout, s'organise par rapport aux autres parties, tandis que la chaise réelle n'est qu'un morceau du monde muet. Si le monde de l'art et le monde réel sont deux réalités distinctes, et elles le sont car sinon nous n'aurions pas besoin de l'art, on ne peut prendre dans l'un une chaise, dans l'autre une autre chaise, et les comparer, et en tirer des conclusions quant à la supériorité de l'une ou de l'autre, puisqu'il ne saurait y avoir de degrés que dans le même ou le semblable.

Plus judicieuses nous semblent les conceptions de Nathalie Sarraute, en particulier dans *L'Ère du soupçon* et les autres essais rassemblés sous ce titre, où elle a tenté de dégager des accessoires superflus et des scories ce qui constitue la spécificité de la matière romanesque. Cette spécificité est du domaine intérieur, de ce sur quoi la caméra n'a pas de prise, ni le pinceau ni le ciseau. Nathalie Sarraute démonte, avec ironie, la thèse behaviouriste d'appréhension des personnages par l'extérieur. Bien

que se plaçant à un point de vue très différent du nôtre, de pure technique romanesque, elle aboutit à la même conclusion. Et c'est sans doute dans un effort de réhabilitation de la psychologie **[K]** que réside une des meilleures chances de survie du roman. Le roman, s'il veut survivre au cinéma, devra de plus en plus s'intérioriser, se subjectiver, et cette conclusion est atteinte par une réflexion sur la matière du roman. Une réflexion dirigée sur l'outil, le langage, nous convaincrait aisément de la nécessité de miser autant que faire se peut sur le pouvoir poétique du mot, sur ce que le langage possède de spécifique et d'irréductible à la magie des images. Écrire : « Le mur est blanc », sans autre intention que de définir la couleur du mur, que d'envisager la réalité du strict point de vue de l'œil, c'est démontrer l'impuissance du langage quand il renonce aux ressources de suggestion, d'analogie, d'alchimie verbale par quoi il parvient à échapper à sa transparence de signe. On ne peut parler d'aucune spécificité littéraire à propos de cette phrase ni de toutes les phrases auxquelles elle sert d'exemple – spécificité, c'est-à-dire ce privilège d'expression conférant à l'œuvre une singularité essentielle par la parfaite adhérence de la signification au signe, impossible à transposer dans un mode différent. Ainsi, Marguerite Duras, avec *La Vie tranquille*, ébauche un art romanesque d'une pureté douloureuse, où chaque mot est une ouverture sur le monde, où l'homme est ce corps nu entre la terre et le ciel, est ce corps nu devant la mer **[L]**. Le langage ne s'y refuse à aucun des prestiges de l'analogie, dans sa conquête d'un accord entre l'homme et le monde. La langue de Marguerite Duras est la manifestation exemplaire d'une liturgie du verbe joyeusement assumée, étrangère pour notre plaisir à la mauvaise conscience dont Roland Barthes se fait l'écho dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Cette écriture-là n'est pas « blanche », n'est pas parlée, n'est pas engagée malgré ses efforts, n'est pas objective, n'est pas « lucide » au sens de la précision optique ; elle est le chant solitaire d'une femme pour qui c'est un des moyens, peut-être le meilleur, de se réconcilier. Cette parenthèse pour

montrer dans quelles voies le roman doit se diriger, s'il ne veut pas être étouffé par l'art majeur du XXe siècle.

Parallèlement, une confrontation entre le temps cinématographique et le temps romanesque aboutirait à une conclusion analogue : cet écoulement de la durée, qui atteint peut-être sa densité maximum de présence concrète dans certaines scènes de *Stromboli*, au point de pouvoir être écouté comme la respiration même du monde, quelle écriture pourrait la restituer avec autant de force ? Aussi, combien plus opportune que sa technique de l'espace apparaît, pour nous en tenir à lui, la technique temporelle de Robbe-Grillet. Renversant les termes de la proposition traditionnelle qui veut, en gros, que le roman obéisse à un formalisme de l'espace (descriptions métaphoriques, sélections signifiantes, etc.) et à un réalisme du temps, Robbe-Grillet travaille à la coexistence du réalisme de l'espace le plus proche de la restitution intégrale et d'un formalisme temporel dont l'arbitraire va, dans *La Jalousie*, jusqu'à, selon ses propres termes, « mettre le temps entre parenthèses », en l'occurrence pour imposer la vision obsessionnelle du jaloux. Chez plusieurs romanciers modernes, la durée ne se conforme plus à la logique de son irréversibilité, elle devient le jouet du démiurge, qui lui imprimera à son gré, au lieu de la ligne droite orientée qu'elle parcourt dans le monde réel, une structure en zigzag, en spirale ou en cercle, substituant par exemple au temps de la narration un temps de la fascination **[M]**. Depuis toujours, et pour des raisons de commodité aisément discernables, l'écrivain s'était affranchi du réalisme spatial, mais il a fallu attendre ces dernières années pour que conscience fût clairement prise qu'une démarche identique était possible dans le domaine de l'écoulement temporel. Ainsi, par une rencontre heureuse, le roman est-il en train d'échapper, sur le plan de la temporalité, à la concurrence vitale du cinéma. Celui-ci, en effet, ne peut se libérer de l'emprise de la durée réelle, puisqu'il est l'art du mouvement, c'est-à-dire de l'espace lié au temps. Il ne peut que la fractionner, l'interrompre et la reprendre plus

loin ou en arrière, mais sans jamais modifier le moins du monde le sens de ses fibres ni la progression générale. Au contraire, l'écriture peut s'enrouler sur elle-même, se mordre la queue ou plus radicalement encore s'intemporaliser, par la dissolution des événements dans la malléabilité infinie du langage. C'est pourquoi les recherches de Michel Butor se trouvent sur le plan de la temporalité dans le même rapport avec le cinéma que celles de Robbe-Grillet sur le plan spatial. Un réalisme intégral du temps, ou du moins l'hyperbole tendant vers cette asymptote, ne peut que conduire le roman sur des voies dangereusement fréquentées par le Septième Art et le mettre en état d'infériorité par rapport à celui-ci.

Un autre aspect des rapports entre le temps du film et le temps du roman est que le temps du film se voit nécessairement limité pour des raisons d'ordre matériel et pratique qui ne concernent pas le livre. L'extension et la liberté temporelle du roman lui donnent dans les meilleurs cas ce caractère d'univers familier (Balzac, Stendhal, Flaubert, Proust, etc.), étranger au film qui demeure un spectacle[1]. Un roman qui, par exemple, se déroule dans une seule journée perd donc le bénéfice de l'extension temporelle génératrice d'univers, et sans pour autant gagner sur le tableau de la densité de durée[2], *puisque le cinéma existe*.

On pourrait objecter que le roman ne détient même plus le privilège de l'intériorité depuis que le cinéma, évolution pertinemment observée en particulier par André Bazin, a quitté les

1. Aucun rapport, bien entendu, avec la notion de spectacle telle que l'entend Bresson quand il l'oppose à la notion d'écriture cinématographique. Ce caractère d'univers familier du roman, par comparaison avec le spectacle cinématographique, est dû aussi sans doute à la différence entre le mode d'appréhension des réalités à travers le langage et le surgissement immédiat – sur l'écran – de ces réalités à la conscience. Ce qui est imposé au spectateur est élaboré par l'imagination du lecteur qui participe ainsi de façon plus active au déroulement de l'histoire.

2. Ce qui est assez dire que Joyce n'est pas mis en cause, dont la durée n'était pas tant l'objectif, que sa dilatation le moyen d'un plus grand empire sur l'espace et sur les événements.

régions vite épuisées du formalisme et de l'image pure pour concentrer ses forces sur un triple objectif psychologique, moral et métaphysique, atteint avec le génie que l'on sait par certains cinéastes contemporains tels que Joseph Losey. Mais il faut voir que cette intériorisation est d'une nature très différente de celle dont se montre capable le roman. Le cinéma accède à l'intérieur par l'extérieur, il nous propose des actes, des paroles (ce qui explique pourquoi on se réfère souvent, pour faire l'exégèse d'un film, à des critères moraux plutôt que psychologiques). Au spectateur d'interpréter, de percer les intentions du metteur en scène, d'emplir de sa propre substance l'intervalle séparant ce qu'il voit de ce que l'auteur a voulu dire. Le cinéma est le terrain d'élection de l'exégèse, de l'interprétation, précisément parce qu'il ne dévoile du monde que l'apparence **[N]**. Cet art que l'on dit facile est en réalité celui qui exige du consommateur la plus grande tension d'esprit, car il l'oblige continuellement à aller au-delà de l'image qui fuit, au-delà de l'apparence en mouvement. Et ce qui constitue le génie cinématographique est la faculté de communiquer par le mouvement, la direction des apparences, la direction que doit adopter et suivre l'attention du spectateur pour dépasser ces apparences. L'intériorité du cinéma est, nous venons de le voir, d'ordre éthique (actes) plutôt que psychologique, et ce qu'elle comporte de psychologie est vécu et non analysé, perçu confusément et synthétiquement dans une intuition plutôt qu'appréhendé par un acte intellectuel et discursif. C'est au cinéma, maintenant, de nous montrer des hommes qui vivent, et de nous donner l'intuition de leur vie, de leurs sentiments.

L'intériorité du roman est tout autre. Le langage dispose de mots qui rendent compte de concepts purement psychologiques, moraux ou intellectuels, et permettent par conséquent d'explorer et de mettre au jour les zones de la vie intérieure que les arts de l'apparence se bornent à suggérer. Quoi qu'en pense Astruc **[O]**, le cinéma ne saurait fournir l'équivalent d'une analyse de Proust, par exemple. Le cinéma peut nous

montrer les personnages de Proust en train d'agir et de parler, mais c'est à nous que revient l'honneur… d'être Proust, c'est-à-dire de descendre dans les profondeurs de leurs mécanismes secrets. Or, comme nous ne sommes peut-être pas Proust, le film proustien envisagé ne nous livrera de Proust que les atmosphères et les intrigues **[P]**. Cette constatation ne diminue en rien le mérite du cinéma, elle se borne à marquer qu'il s'agit d'un art essentiellement distinct de la littérature, tendant vers d'autres buts avec d'autres moyens. L'analyse, la dissection, ou simplement la description de la vie psychologique et morale, et les ressources spécifiques du langage formeront donc la planche de salut à quoi se cramponnera notre naufragé, le roman, entraîné par le grand courant d'images filmées **[Q]**. Le roman dira ce que le film suggère. Il devra descendre toujours plus profond, et expliciter. Sa seule chance de survie est là : dire ce que le cinéma ne peut pas dire, et le dire d'une façon avec laquelle l'image ne peut rivaliser. Magie verbale et exploration de l'intérieur sont les deux mots de passe du roman futur.

COMMENTAIRES (2006)

[A] Le même type de problème s'est posé au théâtre avant la Première Guerre mondiale. Une exigence de réalisme (décors, costumes et objets), apparue en France dans le dernier tiers du XIXe siècle et poussée jusqu'au naturalisme par André Antoine « disciple » de Zola et, aux États-Unis, par David Belasco, n'a pas tardé à se tourner vers le nouvel art popularisé au début du XXe. On a vu alors Antoine, rénovateur du théâtre et réputé inventeur de la « mise en scène », abandonner la scène pour tourner des films (et, du même coup, inventer le néoréalisme hors studio avec acteurs non professionnels), tandis que Belasco formait à ses principes esthétiques et dramaturgiques le jeune Cecil Blount DeMille, qui allait fonder Hollywood.

Mieux : beaucoup plus récemment, on a connu des metteurs en scène de théâtre, tels que Roger Planchon ou Patrice Chéreau, qui, parce qu'ils souhaitaient – consciemment ou inconsciemment – tourner des films avant d'en posséder les moyens, ont d'abord « fait leur cinéma » sur la scène par le recours à une accumulation d'objets réels ou destinés à donner une illusion d'hyperréalité, tout en feignant parfois d'en dénoncer l'artifice.

[B] On ne le dit plus guère aujourd'hui, pour deux raisons qui s'additionnent : d'une part, on a commencé à redécouvrir que la nouveauté et l'originalité, si elles permettent d'éviter l'usure académique des formules, doivent être non pas voulues et recherchées comme telles, plaquées de l'extérieur, mais instinctives, pour ainsi dire naturelles parce que consubstantielles à la matière traitée ; d'autre part, on s'est aperçu que les changements d'époque, pour le roman qui en est le reflet – « miroir que l'on promène le long d'un chemin » –, sont en eux-mêmes facteurs de renouvellement, tant du style que du fond.

[C] Je ne suis plus du tout certain que Proust ait jamais pensé de la sorte… Il y avait là une espèce de naïveté que je qualifierais volontiers de juvénile à imaginer que le microscope mis au point par le « petit Marcel » fût le produit d'une volonté délibérée d'innover. (Cf. remarque précédente.) J'y verrais bien plutôt à présent l'effet spontanément et génialement novateur d'une certaine forme d'intelligence, d'un certain tempérament. À ma décharge, j'invoquerai la tendance générale de l'époque (manifestes et théorisation tous azimuts dans le domaine des arts plastiques, déclarations de Pierre Boulez et autres compositeurs dits « d'avant-garde », analyses de Roland Barthes, etc.) à croire que – ou à « faire comme si » – un volontarisme de la recherche technique et formelle pouvait tenir lieu de génie ou même simplement d'élan créateur. Je m'accuse néanmoins de n'avoir pas su alors résister suffisamment, comme je le fis par la suite, à l'environnement mental.

[D] Ce « discontinu analytique » indique assez combien étaient indispensables les analyses logique et grammaticale

qu'on nous apprenait à pratiquer dans les « petites classes ». Mais cela se passait dans les temps très anciens d'avant les mirifiques réformes en cascade, qui ont banni de l'enseignement de la langue – sous l'étiquette infamante de « grammaire » – les meilleurs instruments de sa maîtrise (réservés aujourd'hui, dans notre société « démocratique », à une petite élite de mandarins).

[E] Pourquoi avoir utilisé ce mot du vocabulaire théâtral, à la place de « séquence », terme plus approprié de la syntaxe filmique ?

[F] Ma position est devenue beaucoup moins radicale. Peut-être ai-je été conduit à cet extrémisme par le désir de m'opposer aux conceptions d'Alain Robbe-Grillet, telles qu'il les avait énoncées dans son manifeste « Une voie pour le roman futur » ; conceptions qui me paraissaient insoutenables et me le paraissent toujours. Elles se sont d'ailleurs effondrées sur elles-mêmes et plus personne ne s'y réfère ni même ne les mentionne, parmi ceux qui s'en souviennent encore. (Cf. « Une impasse pour le roman futur » et « Trois lettres à Alain Robbe-Grillet », *L'Éléphant dans la porcelaine*, Paris, La Table ronde, 1976.)

Depuis longtemps, je suis plus sensible – ou peut-être ai-je orienté ma réflexion davantage de ce côté – au pouvoir évocateur des mots, pouvoir qui s'exerce sur notre faculté imaginative pour en obtenir des constructions sans doute moins stables et précises visuellement que par des moyens optiques, mais, par association et superposition d'idées, de sensations, d'affects, de sentiments mémorisés, porteuses d'échos et de résonances infiniment plus amples et riches que l'image mécanique (selon la terminologie de Pierre Schaeffer) imposée à l'écran dans une relation de pure univocité.

[G] Encore une proposition définitive qui demanderait à être nuancée. En particulier, je songe aux interprètes, dans une adaptation à l'écran, des personnages de romans célèbres, personnages que le lecteur s'est figurés, même avec une netteté très relative, et qui l'ont fait rêver à sa façon. Presque tous ces lecteurs-créateurs, ces romanciers d'appoint associés à l'auteur,

seront déçus, frustrés, ou pour le moins surpris et décontenancés par l'apparence physique des acteurs.

Un bon exemple de l'inadéquation de l'image imposée à l'imaginaire du lecteur se rencontre dans un film par ailleurs admirable de Jean Renoir (la seule de ses œuvres où le cinéaste mise « musicalement » sur la fascination d'une expressivité exacerbée) : *Madame Bovary* (1934), dont le rôle-titre est tenu par Valentine Tessier. La comédienne était alors âgée de quarante-deux ans. Ni sa physionomie, ni sa silhouette, ni son comportement ne correspondent de près ou de loin à la représentation – que chacun d'entre nous a pu ébaucher ou fignoler dans sa tête – de la fille du père Rouault : une gamine à peine sortie du couvent, jeune et fraîche alouette qui voulait « se marier à minuit, aux flambeaux », et va s'écraser contre un terne miroir nommé Charles Bovary.

La question de l'adaptation de la fiction littéraire à la fiction cinématographique n'est, du reste, pas abordée dans cette étude, alors qu'elle apparaît capitale à mes yeux d'aujourd'hui, si l'on veut un tant soit peu débroussailler les rapports de l'image mécanique et de l'écrit.

De mon expérience de spectateur (et de téléspectateur) comme de ma réflexion strictement théorique, je retire l'opinion – paradoxale seulement en apparence – que plus la fiction littéraire est riche (de significations, de charge poétique, de liberté d'allure, d'invention formelle, d'idées abstraites, d'analyses psychologiques, d'allusions culturelles…, bref : de tout ce qui compose la spécificité de l'écrit), moins elle est adaptable et plus sérieux le risque d'échec.

Au contraire, tout romancier qui s'attache prioritairement aux faits, aux actes, aux gestes – disons, par métaphore linguistique : à la progression syntagmatique (linéaire) de l'action plutôt qu'à ses paradigmes –, avec une certaine sécheresse narrative – par exemple, Simenon, Hemingway, Maupassant –, ou qui répartit de manière équitable l'analyse des sentiments et l'action qui les suscite, tel Balzac, sera beaucoup mieux servi par la

caméra que ne peuvent l'être *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Dominique*, *À la recherche du temps perdu*, *Ulysse*, *La Jeune Fille verte* ou *Nadja*…

La raison en est simple. Face à un texte chargé à déborder de significations explicites, de connotations, de visions, et parfois ancré de longue date dans la mémoire patrimoniale, comme devant n'importe quel scénario original, deux types de cinéastes peuvent se présenter : les illustrateurs et les créateurs.

Les premiers se borneront à traduire « mot à mot » en plans et en sons plus ou moins fidèles, plus ou moins plats, le scénario tiré, souvent par quelqu'un d'autre, de l'œuvre originale. Ainsi la luxueuse et académique mise en images de *La Princesse de Clèves* par Jean Delannoy. On a connu aussi, hélas, de consternants délayages sur écran du *Grand Meaulnes* ou de la cosmologie fantastique de Lovecraft. (Pour *Le Grand Meaulnes*, je ne mets pas en cause, ici, le tout récent et remarquable film de Jean-Daniel Verhaeghe, qui se rattache, lui, à la seconde catégorie ci-dessous, celle des auteurs interventionnistes.)

Les seconds, les véritables auteurs de films, ne pourront faire qu'ils ne pénètrent par effraction et dans le scénario et dans l'original lui-même pour les vider en partie de leur substance et y introduire la leur ; exemples : *L'Éducation sentimentale* d'Alexandre Astruc, *Milady et les Mousquetaires* de Vittorio Cottafavi, *Le Capitaine Fracasse* d'Abel Gance. Cette loi de la difficulté de transposition proportionnelle à la densité du signifié étant posée, il n'y a pas lieu de s'étonner que, pour citer seulement ces deux cas, Visconti et Losey se soient cassé les dents sur Proust.

[H] Alain Robbe-Grillet passera réellement derrière la caméra cinq ans plus tard (*L'Immortelle*).

[I] Le développement qui suit avait été baptisé la « dialectique de la chaise », j'ai oublié par qui, peut-être par J.-J. Brochier, friand de mes empoignades avec les « néoromanciers ». Il leur avait même consacré tout un paragraphe de son article du *Magazine littéraire* sur *L'Éléphant dans la porcelaine*. Ce dévelop-

pement aurait pu sembler, en 1958, quelque peu extérieur à mon sujet. Mais en 2006, et la problématique du roman provisoirement mise à part, après les déchargements que nous avons connus durant les trente dernières années du XXe siècle, dans les expositions et les musées, de tombereaux de chaises, portemanteaux, poubelles en plastique, monticules de nippes ou de ficelle et autres *ready made* collectés par des plagiaires de Marcel Duchamp, de telles considérations de pure esthétique se révèlent moins excentrées aujourd'hui.

[J] Une virginité de quoi ? Une disponibilité à quoi ? Voilà les questions qui se posent et que j'aurais dû poser. Je crains qu'elles n'aient jamais trouvé de réponse, ni en tout cas d'exemple probant de leur pertinence, laquelle allait apparemment de soi dans les déclarations d'intention des néo-romanciers. Il convient de renverser une fois pour toutes ces idoles stériles – virginité et disponibilité artificielles, quête délibérée de l'originalité, obligation de nouveauté – qui entravent par nature la seule disposition féconde de l'esprit, la seule à favoriser la création littéraire et artistique : la sincérité. Il convient de recomprendre, si ce n'est déjà fait, que la délectation qui justifie la lecture naît de la luxuriance des cristallisations formées autour du mot, autour de la phrase, vaste éventail de la polysémie en éveil comme la roue ocellée et frémissante du paon – et non pas du dénuement « blanc » du signe.

[K] Il eût mieux valu dire : « de l'analyse psychologique », puisque, à partir du moment où sur un écran (ou un plateau de théâtre) des comédiens parlent et agissent, ils produisent nécessairement de la psychologie en acte (cf. *infra*, sur la nature de l'intériorisation au cinéma). À moins de donner à la « connaissance de l'âme » un autre sens, restrictif, qu'il conviendrait alors de définir (les « planches anatomiques » de Paul Bourget ?), le rejet de la psychologie, revendiqué naguère par certains, a pour seul effet l'appauvrissement du contenu humain.

[L] Marguerite Duras n'avait pas encore publié *Moderato cantabile*, roman qui allait verser dans un formalisme vide et

s'émailler de tics et de coquetteries de style propres à rendre l'ouvrage et son auteur acceptables par l'intelligentsia à la mode au début des années 1960, et par les Éditions de Minuit.

[M] J'étais alors en train d'écrire *D'exil et de mort*, mon premier roman, publié par La Table ronde, en 1961. Sur ce mode de la fascination et de la répétition obsessionnelle sécrétées par le caractère de mon héros – sans nom, puisque « étranger au monde » –, et sous l'influence de la musique, j'introduisais dans le récit le leitmotiv narratif. J'ai expliqué ailleurs (*Contrelittérature*, n° 5, printemps 2001, « Le démon des planches ») combien la concurrence de la musique – autant que celle du cinéma – a été stimulante pour mes entreprises littéraires et théâtrales ; et à quel point on peut souffrir parfois du caractère monodique du discours narratif ou poétique (d'où le *Coup de dés* de Mallarmé), alors qu'on « entend dans sa tête » une orchestration et une polyphonie.

[N] Il est bien entendu que, dans l'ensemble de mes textes théoriques sur le cinéma et l'audiovisuel en général, le mot « apparence » désigne un phénomène visible ou sensible en quelque façon, par opposition à une intériorité non perceptible par les sens, et nullement la présentation trompeuse d'une réalité masquée. Et puisque j'évoque l'audiovisuel en général, je pourrais aussi, afin d'élargir le champ de cette étude limitée au cinéma, inviter le lecteur à se reporter à mon livre *La Télévision ou le Mythe d'Argus*, et plus spécialement au chapitre intitulé « Coexistence des galaxies » où la prétendue guerre des mondes entre la galaxie Gutenberg (ainsi baptisée par McLuhan) et la galaxie Marconi n'apparaît nullement comme l'apocalypse annoncée ; elle se trouve réduite à une complémentarité de fait, en raison de la différence entre les modes de consommation de leurs « produits » :

> [...] la lecture d'un texte de fiction laisse à l'imagination du lecteur la bride sur le cou. Différence capitale, fossé infranchissable qui, quel que soit le degré d'intensité, de précision ou de flou des images, laissera toujours sa chance précieuse à l'écrit, générateur de mer-

veilles intimes, d'épouvantes invisibles, de drames d'autant plus douloureux que ressentis de l'intérieur : le non-vu surpasse infiniment le non-dit sur quoi on a tant glosé.

On y ajoutera l'irremplaçable sentiment de communication directe d'esprit à esprit, « cette conversation silencieuse entre l'auteur et son lecteur, commencée, abandonnée, reprise à volonté, qui fait qu'un livre est un compagnon ; ce que ne saurait être une image animée, miroir où le téléspectateur contemple sa solitude » (*La Télévision ou le Mythe d'Argus*, Éd. France Univers, 2001, p. 95).

[O] Alexandre Astruc, on le sait, est l'inventeur de la formule « la caméra-stylo », utilisée pour la première fois dans son article le plus célèbre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (*L'Écran français*, 1948).

[P] Cf. *supra*, remarque [F].

[Q] À partir de 1960, grâce en particulier à mes conversations avec Michel Déon rencontré cette année-là (voir notamment le n° 10 de *Présence du cinéma*, janvier 1962 : « Libres propos autour du cinéma français », entretien improvisé dans les bureaux de La Table ronde entre Antoine Blondin, Michel Déon, André Fraigneau, Paul Guimard, Roger Nimier et Dominique Rollin), j'ai beaucoup dédramatisé la concurrence supposée conflictuelle que se livrent l'image et l'écrit – rivalité souvent perçue au désavantage de ce dernier. Dans l'ensemble, j'ai observé au contraire une résistance du roman plus forte qu'il n'était prévisible en 1958, et parallèlement, surtout de la part du cinéma américain, une baisse de niveau assez décevante par rapport aux ambitions légitimes que semblait porter en lui le « Septième Art ». Mais, quoi qu'il en soit des évolutions historiques ou personnelles, il me semble que d'un point de vue strictement théorique et, disons, intemporel, les fondements de mon analyse conservent quelque valeur. Cette analyse peut se ramener à une interrogation : « Pourquoi imprimer sous une couverture de roman ce qu'un film montrerait beaucoup

mieux ? » Maintenant, j'en ajouterais une autre : « Pourquoi contredire par des images imposées de l'extérieur celles que nourrit notre imagination ? » Jamais, au demeurant, les romanciers dans le moment où ils écrivent, ni les cinéastes derrière leur caméra, ne se posent consciemment ce genre de questions. Elles ne se posent à eux, le cas échéant, que dans l'inconscient du geste créateur.

Considérations sur la couleur

À PROPOS DE LOSEY, PREMINGER, COTTAFAVI, ASTRUC

La couleur est venue au cinéma poussée par la même nécessité que le son et tous les perfectionnements techniques dont il s'est enrichi depuis sa naissance. Avant même que la première bobine se fût déroulée dans la première ébauche d'un projecteur, il s'agissait déjà de saisir le plus fidèlement, le plus objectivement, le plus mécaniquement, le plus *immédiatement* (c'est-à-dire sans médiation) possible les formes, les mouvements de l'univers tels que l'apparence s'en dévoile à nos sens dans le monde réel. Cette relation complètement nouvelle – établie depuis l'invention de la photographie – d'un art avec une réalité non médiate, intégrait *ipso facto*, d'avance, l'ensemble des effets produits sur nos sens par toute réalité, plaçant ainsi le spectateur de plus en plus près du spectacle, jusqu'à y entrer, jusqu'à le toucher. Cette relation bouleversante postulait par conséquent les sons (donc la stéréophonie), les couleurs, donc un jour, peut-être, les odeurs, un relief sans complication d'accès : en somme, tous les attributs du théâtre plus l'ubiquité, moins la résistance tactile des objets.

La nature spécifique de l'appréhension électro-optique, transparente, directe, du réel, non médiatisée par un véhicule métaphorique, concret ou abstrait (tubes de couleur, marbre, instrument de musique, partition, signes du langage, espace théâtral…), véhicule de transfert d'un règne – le monde réel – dans un autre – le monde de l'art –, place le spectateur devant une copie de la réalité de plus en plus conforme à l'original. Pourquoi cette conformité est-elle souhaitée ? Parce qu'elle est

la meilleure caution de la validité du spectacle mécanique, qui demeure bien entendu comme tout acte artistique un choix significatif dans la globalité opaque du réel. Elle en authentifie pour ainsi dire automatiquement, comme un label d'origine, les significations.

Ne nous attardons pas une fois de plus sur cette vocation particulière du spectacle audiovisuel. Répétons simplement qu'elle le sépare radicalement des arts traditionnels et que la trahir entraîne la plupart des malentendus qui entachent encore, ici ou là, certains jugements portés sur les films. Non, le cinéma n'est pas de la peinture animée ; non, le cinéma n'a rien de commun avec la composition musicale ; non, le cinéma ne remplace pas la littérature – car ils ne combattent pas avec les mêmes armes ni sur le même terrain.

Puisque nous abordons ici la question de la couleur à l'écran, l'important était de bien comprendre au préalable qu'il ne s'agit pas d'un embellissement accidentel et accessoire, d'une jolie invention simplement destinée à augmenter l'attrait des histoires racontées (encore qu'elle soit aussi cela), mais qu'elle participe de la nature profonde ou, en termes plus précis, de l'« essence » du cinéma en tant que mode d'appréhension du réel. Elle rend perceptibles des qualités et des nuances, des atmosphères, renforce des effets – le rouge terrible du sang, le luxe des étoffes… – en même temps que s'affirme plus matérielle la présence des corps et des objets. Otto Preminger a été plus loin encore dans l'analyse de la nécessité intrinsèque de la couleur dans l'acte filmique : « Même pour un film en noir et blanc les couleurs sont importantes, parce qu'elles donnent une certaine humeur aux acteurs. L'acteur est très assujetti à ce qui l'entoure. »[1] Vittorio Cottafavi, dans ses « Notes pour la mise en scène d'*Antigone*[2] de Sophocle », donne une illustration concrète du principe énoncé par Preminger :

1. *Présence du cinéma*, n° 11, février 1962.
2. RAI TV, en noir et blanc ; première diffusion : 5 décembre 1958.

> Tout le décor, même le sol, sera coloré en rouge, orange et ocre : les colonnes aussi, comme le faisaient les Grecs. Les acteurs devront sentir tout ce rouge. Il importe peu qu'il ne passe pas sur l'écran. Ce sera aux acteurs de le transmettre aux téléspectateurs : ils devront réciter en rouge[1].

De ce qui précède, il semblerait que l'on pût induire un principe : la couleur est devenue indispensable à l'écran. Réaliser aujourd'hui un film en noir et blanc n'aurait donc pas plus de sens que de tourner un film muet, une fois domestiquée la parole ? Cependant, autant nous sentons vivement l'absurdité que présenterait – hormis dans le cas d'un pastiche – un retour au silence et aux cartons intercalés, sentiment appuyé sur la consternante vision de quelques petites bandes expérimentales d'arrière-avant-garde, et rétrospectivement justifié par la victoire immédiate et définitive du parlant lors de son apparition, autant une coexistence du noir et blanc et de la couleur nous paraîtrait tout à fait admissible. L'histoire du cinéma au XXe siècle, d'ailleurs, et sans que l'on puisse raisonnablement invoquer des raisons budgétaires (matériel, pellicule, travaux de laboratoires), ne présente en ce domaine aucun phénomène comparable à la déconfiture du muet.

À quoi attribuer cette persistance ? On en découvre les causes, d'abord, dans les déclarations ou les travaux de plusieurs cinéastes, et non des moindres, pour qui le noir et blanc continue à s'imposer dans certains cas à l'intérieur même de films en couleurs, tels Vittorio Cottafavi (*Les Cent Cavaliers*) et Otto Preminger (*Bonjour tristesse*), voire dans de nombreux cas, et c'est l'avis de Joseph Losey qu'on ne saurait soupçonner de nourrir une conception passéiste de son art : « Pour moi, on perd souvent efficacité et réalité avec la couleur et très souvent, dramatiquement parlant, c'est un désastre. »[2] Losey parlait aussi de

1. *Présence du cinéma*, n° 9, décembre 1961.
2. *Cahiers du cinéma*, n° 111, septembre 1960.

« coloriage », et c'est sans doute aux abus du Technicolor dans les premiers temps du cinéma en couleurs qu'il songeait lorsqu'il accusait ces dernières de « faire irréel ».

Une analyse des œuvres, du point de vue de la couleur telle que la reçoit le spectateur et débouchant sur une certaine typologie, est également de nature à éclairer la question. En gros, on peut distinguer quatre sortes de film : 1) le film noir et blanc où l'absence de couleur est ressentie comme un manque ; 2) le film noir et blanc auquel la couleur n'eût rien ajouté ou même eût peut-être nui à ses qualités plastiques et dramatiques ; 3) le film en couleurs auquel les couleurs n'apportent rien de plus que, dans les meilleurs cas, un petit supplément de réalisme ou, dans les pires, un bariolage vulgaire ou pour le moins superflu ; 4) le film dont les couleurs sont une carnation charnelle : s'il en était privé, on ne verrait de lui qu'un squelette.

Ces distinctions sans doute sont épaisses, courtes, et ne recouvrent aucun film exactement. Pourtant elles correspondent, comme catégories idéales, à des impressions très réelles, même si elles demeurent fugitives ou au seuil de l'inconscient. Cela ne signifie pas qu'il existe une règle dont l'énoncé suffirait à déterminer si un film, selon son « genre », son atmosphère, son inspiration, exige l'un ou l'autre procédé. Cela veut simplement dire qu'on peut reconnaître si un metteur en scène a pensé et senti – ou non – son film dans une coloration définie qui, de superficielle et contingente, devient par là même, dans le mouvement propre de l'œuvre, profonde et nécessaire.

Une fois prises les précautions oratoires destinées à prévenir toute tentation de système, on peut néanmoins discerner une « attirance » de certains sujets pour le noir et blanc ou pour la couleur, selon qu'on les imagine mieux servis par une incarnation ou par une abstraction, filmant l'âme ou le décor de l'âme, plus ou moins portés à s'ouvrir ou à se fermer aux beautés du monde, voués au bonheur ou à la tragédie. Vittorio Cottafavi a très bien expliqué pourquoi, s'il réalisait *Le Désert des Tartares* d'après Dino Buzzati (un des projets qui lui tenaient le plus à

cœur et qu'il n'a pu faire aboutir), il le tournerait en noir et blanc :

> C'est un roman d'atmosphère un peu kafkaïenne à l'italienne [...]. C'est un roman étrange qui se passe dans une forteresse militaire, dans la montagne. Et ce film, je le ferais en Scope noir et blanc parce que je sens que le sujet et le décor exigent l'ampleur de l'image et je suis sûr aussi qu'au milieu de cette ampleur on peut entrer dans les consciences et arracher le secret des sentiments[1].

Bien entendu, le metteur en scène de *La Vengeance d'Hercule* opposait à cette intériorisation visée par le noir et blanc le cinéma épique et légendaire, ou les reconstitutions de l'Histoire, qui s'accordent mieux qu'une intimité dramatique au luxe chatoyant des couleurs. Il va sans dire, cependant, que ces choix, élaborés au même creuset théorique que les autres décisions créatrices, sont soumis dans la pratique aux mêmes aléas et contraintes extérieures : trente ou quarante ans après les prises de position des Losey, Preminger ou Cottafavi, l'évolution du public (présumée et plus ou moins conduite, mais à présent sans appel) a amené l'ensemble de l'audiovisuel à se conformer sans restriction à cette vocation « réaliste » – irons-nous jusqu'à écrire : au ciel des *idées platoniciennes* ? – de l'image mécanique dont nous parlions tout à l'heure ; autrement dit, à la victoire du tout-couleur, la survivance occasionnelle du noir et blanc s'affichant désormais comme une singularité d'esthète.

Mais peu importe, après tout, cette victoire, dont nous ne savons pas, d'ailleurs, si elle est définitive ou momentanée et transformable en coexistence, pas plus qu'il n'était prudent de décréter irréversible l'évolution sérielle de la musique occidentale ou la révolution marxiste. Ne fût-ce que pour perfectionner notre appréciation des œuvres du passé, il conviendrait d'examiner d'un peu plus près quelle extension ou quelles limites l'usage de l'un ou l'autre instrument apporte au pouvoir de l'artiste.

1. *Présence du cinéma*, n° 9.

Nous voyons dans le noir et blanc un bénéfice immédiat : il va droit au cœur de l'action, à l'essence du décor sans détourner l'attention sur les accidents sensibles de leur surface. Le noir et blanc abstrait et concentre. Il cristallise et fait scintiller l'élément important, le geste décisif ; il recèle dans ses ténèbres une latence de surgissement plus angoissante. Il ne montre pas l'objet (j'entends par « objet » tout ce sur quoi les yeux se posent), mais l'idée de l'objet. Plus générale que l'objet matériel doté de ses attributs sensibles, l'idée grise, noire ou blanche de l'objet est davantage chargée de significations. Un récepteur téléphonique posé sur une table sonnera toujours plus fort, plus nu, plus cruel, dans un film en noir et blanc qu'au milieu des précisions concrètes accumulées par un film en couleurs. Le noir et blanc renforce l'efficacité dramatique et fascine par une épuration des apparences, une sorte de radiographie qui semble pénétrer l'écorce des choses et en découvrir le *dessous*. Un visage de femme y échappe pour une part à la mouvance de l'instant ; il offre quelque chose de plus durable que lui-même par l'éclat seul du regard et la ligne pure des contours, quelque chose de plus proche de l'âme, peut-être, de moins asservi à la matière, à l'étendue, à la course du temps.

La couleur, j'allais dire que c'est le contraire. Mais ce serait trop simple et surtout inexact. La couleur ne détruit pas l'efficacité dramatique, elle l'oriente différemment. Elle ne supprime pas la fascination, elle la métamorphose en émerveillement. Ce qu'elle ôte de généralité abstraite et signifiante, elle le restitue en densité, en présence insistante et lourde qui nous rapproche davantage du monde. L'épure se couvre de chair. Les *atmosphères* sont mieux rendues, pénètrent l'action, la sacralisent comme un encens, l'empoisonnent comme un gaz mortifère, la vivifient comme un parfum de femme entrant soudain dans un cercle de vieux causeurs.

La carnation des visages et son altération s'introduisent à titre d'élément dramatique, ainsi que la couleur des vêtements et les tons du décor. Des harmonies nouvelles et des stridences

deviennent utilisables à des fins qui peuvent n'être pas purement décoratives au sens superficiel, insignifiant, du mot. Et, surtout, la beauté du monde nous est *montrée*, enchantée, émouvante et totale, grâce à cette palette que nous connaissons bien mais parfois sans la voir : la mer, saphir éblouissant ou émeraude aux mille facettes d'écume, une nuit de velours bleuâtre, cette ville aux palais roses, melon, abricot, éclatée de soleil, le vent dans une chevelure d'or comme sur le frisson des blés. Une réalité encore plus brute est saisie, plus fragile aussi, aux courbes plus souples, tout offerte au plaisir impressionniste et à la sensualité de la contemplation.

Ces diverses considérations indiquent suffisamment dans quelle direction l'usage de la couleur nous paraît le plus propre à satisfaire l'idée que nous nous formons et de la couleur et du cinéma. Il ne s'agit pas du tout d'une direction picturale qui, s'inspirant des rots culturels de vieux amateurs d'art digérant mal le Septième, tendrait à l'imitation stérile et inférieure d'une peinture dont les chefs-d'œuvre illuminent notre passé. Nous n'avons que faire sur les écrans de Renoirs approximatifs, de faux Flamands. Ils existent tellement plus accomplis sur d'autres toiles plus anciennes ! Le Septième Art est un art à part entière qui, pour avancer dans sa voie, n'a nul besoin d'être pris en remorque. En ce qu'elles veulent appeler un chat un chien, ces recherches d'équivalence n'ont pas beaucoup plus de pertinence que la musique descriptive qui s'époumone à singer la peinture ou ces romans qui nous assommèrent jadis en essayant d'enregistrer la réalité à la manière d'une caméra. Viser des effets analogues par des moyens sans rapport est une entreprise vaine, et spécialement absurde lorsqu'il s'agit du cinéma (dont la technique du montage n'a rien à voir non plus avec la composition musicale invoquée par certains) ; entreprise absurde, disions-nous, du fait que sa référence – et sa révérence – à un art par essence *artificiel* sacrifie sur l'autel de la métaphore l'appétit de la caméra pour le naturel sans fard. On aperçoit bien le mobile secret d'une telle démarche : conférer une

dignité d'emprunt à ce que d'aucuns tiennent encore pour un « art d'ilotes ». Il peut arriver, certes, que certains plans de film évoquent irrésistiblement certaines peintures (je songe par exemple à des portraits de la Renaissance italienne dans *Le Pont des Arts* d'Eugène Green) : ce sont là rencontres miraculeuses, petites voluptés de connaisseurs savourées à l'improviste, qui ne doivent être ni recherchées, ni prises en compte dans l'appréciation de la qualité générale du film.

Si la vocation de la caméra est d'épouser ou, mieux, de traquer les formes vraies des choses qu'elle ne peut déformer sans en trahir la vérité, cela implique nécessairement, si couleur il y a, une reproduction la plus fidèle possible de la couleur des choses. Une fois ce principe respecté, il va sans dire que le cinéaste démiurge saura trouver dans la coloration des choses telle qu'elle est (pour prendre un exemple : non altérée par un de ces filtres qui font une séquence toute bleue ou rouge) un auxiliaire puissant de son travail, en particulier dramatique, et ne se contentera pas d'en enregistrer passivement une hasardeuse juxtaposition. En 1960, Alexandre Astruc à qui je demandais quels problèmes lui avait posés, lors du tournage d'*Une Vie*, l'utilisation de la couleur, me répondit longuement et tout à fait dans le sens, que je viens d'esquisser, d'une dramaturgie de la couleur :

> Moi, dit-il notamment, la scène que je préfère dans mon film, c'est une scène dans un décor vert, une scène d'amour, la fille vêtue d'une robe jaune, elle va se faire faire un enfant ; auparavant il y avait eu une dispute très violente entre son mari et elle, ils font chambre à part, et tout à coup elle n'en peut plus, elle décide d'aller le retrouver. Elle va dans son lit, elle l'attend, et il rentre. Il est en noir, la chambre est verte et elle a sa robe jaune [1].

Description étonnante : on a l'impression que tout à coup, pour Astruc, sentiments, passions et conflits se résument entièrement en couleurs et chocs de couleurs.

1. *Études cinématographiques*, n° 3-4, 2e trimestre 1960.

Le bronze et le cristal ne s'adaptent pas aux mêmes usages ; la peinture écrasée au couteau ne produit pas des effets identiques au frottis du pinceau ; l'invention du contrepoint a modifié en profondeur le destin de la musique. Toute technique artistique est liée organiquement, en tant que véhicule, au message véhiculé. Pour que la couleur se justifie dans le spectacle dramatique, il faut qu'elle y produise des sensations qui participent du mouvement dramatique.

L'une des plus complètes réussites que nous ait données le cinéma en couleurs est *Les Cent Cavaliers* de Vittorio Cottafavi. Je voudrais ici ouvrir une parenthèse pour y accueillir un commentaire issu d'une brève conversation avec Vittorio en 1969, au sujet de ce film dont on a trop peu parlé.

> Nous n'avions pas vu de nouveau film de Vittorio Cottafavi depuis la sortie d'*Hercule à la conquête de l'Atlantide* en 1961. Depuis cette date en effet, absorbé par de très nombreuses réalisations à la télévision italienne, il n'a tourné qu'un film de cinéma : *Les Cent Cavaliers*, présenté à Paris dans le cadre des « Journées *Positif* ».
> Ce film, qui relate un épisode de la lutte des Espagnols contre l'envahisseur arabe, est important à divers titres, dont le principal est sans doute le mélange des genres. Renoir avait déjà esquissé quelques tentatives dans ce sens, en jouant soit sur une liaison fluide et organique de genres opposés, soit sur leur contraste. Cottafavi, lui, s'intéresse à leur juxtaposition systématique : « Il n'est pas impossible que mon film déconcerte. Il a surtout déconcerté les gens qui y ont travaillé. Le scénariste croyait écrire un certain film, le producteur croyait en produire un autre, les acteurs en jouaient un troisième, et le résultat que voici n'a évidemment aucun rapport avec les trois précédents ! »
> Le résultat, c'est bien sûr celui que le metteur en scène a désiré, tenant dans sa main tous les fils. Il conviendrait de recourir à la terminologie hugolienne pour définir ce mélange étonnant-détonnant du sublime et du grotesque : *Les Cent Cavaliers*, en fin de compte, est un film plus shakespearien que bien des adaptations de Shakespeare.
> Une autre caractéristique des *Cent Cavaliers*, c'est qu'on y trouve un certain nombre de scènes qui se répètent, donnant au film une structure en quelque sorte symétrique ; les plus visibles sont les deux scènes d'incendie et les deux scènes de torture : « Les événements se répètent dans mon film parce qu'ils se répètent dans la vie. J'ai

voulu ne porter sur eux qu'un regard objectif, neutre si vous préférez, laissant leur signification se dégager d'elle-même et au besoin se renforcer de leur seule répétition. »
Cottafavi sourit dans sa moustache : « Une autre explication aux incendies et aux tortures, c'est que je suis à la fois pyromane et sadique. »
D'une exceptionnelle richesse de langage, *Les Cent Cavaliers* renferme trop de trouvailles, de drôlerie insolite et de beautés pour qu'il soit question de les énumérer. J'en citerai seulement deux exemples très différents. Le premier, parce que personne ne le sait : la chanson des bandits, non traduite en français, est une adaptation de la *Ballade des pendus* de François Villon. Le second, parce que tout le monde l'a vu ou le verra, c'est, au moment de la bataille, la dégradation presque imperceptible des couleurs jusqu'au noir et blanc, qui confère à la scène l'anonymat brutal d'une séquence d'actualité.
Les Cent Cavaliers confirme la justesse de vue de la fraction de la critique française qui, comme elle l'a fait pour Losey ou Raoul Walsh, porte depuis dix ans la plus grande attention au travail de Vittorio Cottafavi. (*Les Nouvelles littéraires*, janvier 1969.)

L'utilisation dramatique des couleurs naturelles y est poussée à un rare degré de maîtrise, à la fois dans le pouvoir de suggestion globale des ambiances et le rôle assigné à chaque tache colorée. En outre, on vient de le dire, ce film offre la particularité, au cours d'une scène de bataille qui est une scène d'anthologie, d'exécuter un passage au noir et blanc par dégradation presque imperceptible des pigments. La confrontation des deux procédés successifs, couleurs/noir et blanc, permet, plus nettement encore que dans *Bonjour Tristesse* d'Otto Preminger, d'analyser leurs destinations respectives. Il y a là comme une illustration, au sens propre du terme, de la différence entre l'existence et l'essence. Partant de la complexité du concret immergé dans le présent, miroir de toutes les nuances passagères de l'univers, on parvient insensiblement à l'archétype d'une bataille, figuration brutale comme une ancienne séquence d'actualités, où tout est mouvement pur, transcendance hors de l'espace et de la durée si l'on ose dire – ou, plus exactement : inactuel, *frappé d'éternité*.

(1969-2007)

Éloges funèbres

HAWKS LE CLASSIQUE

« Je place la caméra à hauteur d'homme » : cette phrase est la plus souvent citée de Howard Hawks. Certains commentateurs, comme M. Roger Boussinot dans son *Encyclopédie du cinéma*, peuvent estimer que « cela ne mène pas loin ». Il est également permis de penser que se trouve ainsi défini dans son essence la plus exacte le cinéma, regard sur les gestes de l'homme.

Howard Hawks est mort le 27 décembre, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Après Fritz Lang, Raoul Walsh, Rossellini, Chaplin. Tout un pan du cinéma s'écroule. Celui, précisément, du cinéma à hauteur d'homme. Ce qui viendra ensuite, ce seront « l'humain trop humain » et l'humain trop inhumain, le délire parfois génial de Ken Russell ou la perfection glacée de Stanley Kubrick.

Ami de Hemingway, Howard Winchester Hawks a maintes fois travaillé avec un scénariste nommé William Faulkner. Mais il n'est aucun de ses films dont il n'ait lui-même, comme tous les grands cinéastes de Hollywood, écrit pour une part ou supervisé le scénario.

Il en effectuait aussi le montage, bien qu'il affirmât volontiers détester cette opération. « Le travail difficile, disait-il, est la préparation : trouver l'histoire, décider la façon de la raconter, quoi montrer et quoi ne pas montrer. Une fois que vous commencez le tournage, c'est un plaisir. »

Le travail de plateau ainsi maîtrisé, il n'était pas question

pour Hawks de considérer le montage comme un des stades créateurs de l'élaboration des films. Seuls les metteurs en scène médiocres « rattrapent » grâce au montage un film manqué, en gomment les erreurs de tournage, lui impriment un rythme extérieur.

– Le meilleur drame, déclarait-il en 1956 au cours d'un entretien (avec Jacques Becker, Jacques Rivette et François Truffaut), est pour moi celui qui prend pour sujet l'homme en danger. Il n'y a d'action que quand il y a danger : rester en vie ou mourir.

Cette proposition est appliquée au pied de la lettre dans tous ses films d'aventures. Elle laisse cependant dans l'ombre une caractéristique fondamentale de son œuvre : Hawks est un moraliste. Et, comme celle de tous les moralistes, son inspiration se déploie plus à son aise dans ce qu'il est convenu d'appeler la comédie.

Ses grands films dramatiques : *Le Port de l'angoisse*, *Le Grand Sommeil*, *La Captive aux yeux clairs*, *Rio Bravo*, témoignent d'une sécheresse qui les fait ressembler à des épures. Dans les deux premiers, Humphrey Bogart apparaît plus comme une idée que comme un homme. Il faut se rappeler certaines séquences de *Rio Bravo*, d'où est rejeté tout élément étranger au seul nœud du drame, y compris dans le décor. Celui-ci est vide, nu, construit pour des affrontements qui évoquent des résolutions d'équations. Une comparaison avec les films de Raoul Walsh ou d'Allan Dwan est éclairante : l'incarnation, la palpitation de la vie sont de leur côté.

Parlant d'*African Queen*, qu'on lui avait proposé mais qu'il avait refusé, Howard Hawks confiait :

– Je n'avais pas du tout pensé à en faire une comédie ; et pourtant, d'habitude, quand on me raconte une histoire, je commence toujours par en faire une comédie, et c'est seulement en second ressort que j'en fais un drame.

Confidence révélatrice. La sécheresse d'épure manifestée par Hawks dans ses drames laisse à penser que son domaine

d'élection est plus abstrait : la logique mécanique d'une certaine forme de comédie satirique, au rythme calculé au centième de seconde. *Les Hommes préfèrent les blondes* en fournit l'exemple parfait. Il ne fut pourtant pas immédiatement perceptible : « Quand je pense à mes comédies qui changeaient le ton et le style du genre, je ne puis que constater qu'il a fallu bien du temps pour que l'on découvrît qu'elles n'étaient pas aussi mauvaises que ça et même bonnes ! »

Tout le monde ne fut pas si lent à s'apercevoir du génie comique de Hawks. De *L'Impossible M. Bébé* (1938), l'un des meilleurs rôles de Cary Grant, film résolument loufoque, Harold Lloyd affirmait que c'était la comédie la mieux construite qu'il ait jamais vue. Bien entendu, il convient ici d'entendre « construction » non pas au stade de l'intrigue, mais au sens de « découpage du temps », c'est-à-dire au stade du rythme. On sait que l'intrigue comique la mieux ficelée, un vaudeville de Feydeau par exemple, ou de Labiche, peut manquer complètement son effet, faute de rouler à la vitesse requise, avec les pauses et les accélérations placées là où il faut.

Cette maîtrise parfaite du rythme est l'une des caractéristiques les plus flagrantes du classicisme hawksien, tous genres confondus. (Qu'on se rappelle seulement l'enchaînement des séquences de *Rio Bravo* et leur durée, calculée, dirait-on, à la seconde près.)

Le classicisme des mises en scène de Hawks en exclut tout lyrisme appuyé, et aussi ces écarts inattendus, ces surprises qui élargissent parfois le propos de cinéastes moins obstinément tendus vers le but qu'ils se sont fixé. Cette vertu un peu étroite n'en est pas moins exemplaire, si l'on envisage ce qu'elle élimine de clinquant, de décadence baroque, de sentimentalisme primaire, de coquetterie intellectuelle, de complaisance à ces douteux exercices de style qui font florès aujourd'hui : « Je me refuse à prétendre que j'ai un message à transmettre. Ma seule volonté est de dire, de montrer une histoire intéressante, dont des êtres humains sont la raison et l'explication. Vous savez,

nous avons tant fait au cinéma depuis 1920 ! C'est pourquoi je me méfie comme de la peste des prouesses techniques [...]. À tout jamais je me sens incapable de me consacrer à une histoire dont les héros ou prétendus tels seraient des malades, et qu'il me faudrait déshabiller. Je me refuse à jouer le rôle d'un voyeur. »[1]

Limpidité du style, rigueur de la construction, impassibilité du regard, intelligence constante, ou plutôt intellection : telles sont les qualités les plus évidentes de l'œuvre de Howard Hawks. Il les a mises au service d'une idée de l'homme noble et simple, fondée sur la connaissance du pouvoir humain : maîtrise de soi, maîtrise du monde. Ses comédies en sont la démonstration par l'absurde.

Au sujet de *La Terre des pharaons*, il disait : « Nous avons écrit notre scénario sur cette seule idée : la construction d'une pyramide. Ces entreprises [...] servent à montrer le pouvoir de l'homme, ce qu'il lui est possible de faire avec la pierre, le sable et ses mains. »

(Janvier 1978)

POUR SALUER EDWARD QUINN

Le salut aux morts

Le musée d'art moderne de Nice présente une exposition de photographies, *La Côte d'Azur des stars*, sur quoi pleuvent les lauriers. Voilà qui aurait bien fait plaisir à leur auteur, mon vieil ami Edward Quinn (Ted pour les intimes), si l'on avait eu la bonne idée de l'organiser de son vivant. Mais c'est toujours la même consternante histoire : « ils » (l'espèce abominable de ceux qui, sans en avoir la moindre capacité prouvée, s'arrogent le pouvoir de faire les réputations) s'aperçoivent que les gens existaient – ou n'existaient pas – une fois qu'ils sont morts...

1. Entretien avec Éric Leguèbe, *Le Cinéma américain par ses auteurs*, Éd. Guy Authier, 1977.

Au milieu des années 1960, je l'ai vu se battre comme un fou, mon Quinn, pour tenter de tourner un film. Aujourd'hui, les producteurs se disputeraient l'honneur de travailler avec lui. Il n'aurait qu'à se baisser pour ramasser les contrats, il lui suffirait de sortir de son cercueil. Pourtant, il avait autant de talent, en 1966, et assurément beaucoup plus d'énergie.

Il était Irlandais, né à Dublin, parlant le français à la perfection avec un fort accent, ce qui composait un mélange aussi délicieux que les whiskeys qu'il préparait à l'irlandaise en versant lentement le liquide ambré sur une cuillerée de miel. Arrivé sur la Côte d'Azur après la guerre, marié à Grete, Suissesse dévouée, pleine d'humour, l'œil malicieux (de cette malice, de cet humour dont Ted ne pouvait se passer chez les autres ni se départir lui-même), il habitait sur la Grande Corniche une jolie maison perdue dans la verdure.

Ses photos, dont on ne voit à l'exposition de Nice qu'une infime partie, ont illustré durant des années les reportages méditerranéens de *Paris-Match*. Il a photographié tout le monde entre Monte-Carlo et Saint-Tropez : les peintres, les vedettes de cinéma, les putes, les milliardaires, les chanteurs, les écrivains, les altesses, avec une espèce d'enthousiasme naïf et presque touchant qui lui faisait croire qu'un jour il serait payé de retour.

Quelques albums, un documentaire sur Picasso, c'est à peu près, je crois, tout ce que son talent, qui était grand, est parvenu à arracher à l'indifférence de l'*establishment*, auquel il avait la faiblesse d'attacher de l'importance. Il aurait voulu réaliser un film sur son compatriote Joyce, qui eût été un bijou, une œuvre de référence. Nous avions travaillé plusieurs mois ensemble sur un autre projet de long-métrage, dont j'ai tiré vingt ans plus tard mon roman *Les Filles de l'eau*. J'étais très jeune alors, mais, lorsque je l'ai vu discuter avec des distributeurs aussi visible-

ment ouverts à la poésie et à l'imprévu que les portes de la prison des Baumettes, j'ai compris qu'un fossé sans doute infranchissable séparait les gens comme lui de toute reconnaissance contemporaine *officielle*.

C'était, avec l'art de saisir les instants et de les magnifier, un authentique poète. Tare qu'on ne vous pardonne, disions-nous, que mort et enterré.

(Août 1997)

Dix ans déjà ou la genèse d'un roman mac-mahonnien

En 1997 disparaissait Edward Quinn. La Côte d'Azur perdait son photographe. Il avait été l'un des premiers à comprendre que pour au moins un demi-siècle, en gros de 1950 à l'orée des années 2000, la plus forte densité de pipoles, de pipeuses, de pipeurs de dés et de pipistrelles du monde entier affluerait dans ce petit coin béni des dieux. « Pourquoi veux-tu, me dit-il un jour avec son grand sourire tout à la fois naïf, malin et amical, que je coure à Los Angeles, à Moscou, en Inde, alors que le gratin de Hollywood, de la révolution prolétarienne et même les maharadjahs se donnent tous rendez-vous ici ? » Ami de Picasso, il tourna sur lui un film, sorte de portrait au quotidien, document de référence aujourd'hui aussi fameux que le film de Clouzot, et publia des albums consacrés au glorieux citoyen de Vallauris.

J'avais fait sa connaissance en 1965 (ou 1966 ?) au festival de télévision de Monte-Carlo, où je me rendais à l'époque presque chaque année. Cette assiduité, renouvelée dans les années 1990, me permit de me frotter à une production internationale – et non pas seulement américaine – rarement accueillie par nos petits écrans ; expérience qui me fut d'un certain secours lorsque l'Université me proposa d'enseigner ma théorie de l'audiovisuel à Paris I. Je ne me rappelle plus dans quelle circonstance je rencontrai Edward, sans doute un de ces coquetels

où, sur quelques poignées de cacahuètes, s'abattent une nuée d'hirondelles et de *paparazzi*. Durant ces années-là, sortie de *La Famille Adams*, une main-crabe aux longs doigts pâles en forme de pince s'insinuait entre les obstacles vers les coupes de champagne ; main dont, sans le voir, on identifiait à coup sûr le propriétaire : le correspondant local du *Film français*. La journaliste suisse Édith Wieland et moi nous amusions beaucoup de cet ondoyant instrument de coquetèliste consommé.

Mais revenons à Edward Quinn. Il m'avait harponné au passage, connaissait mon nom (il avait dû entendre parler de *Sur un art ignoré* qui venait de paraître chez Roland Laudenbach et dont, selon Maurice Le Roux, un Favre-Lebret[1] écumant faisait des gorges chaudes sur la Croisette). Notre Irlandais parlait avec une gentillesse et un enthousiasme désarmants. La chaleur de ce premier contact ne devait jamais se démentir. D'emblée il m'entretint d'un projet de film auquel il souhaitait m'associer comme scénariste-dialoguiste. Sa demande s'assortissait d'une invitation à venir travailler trois mois chez lui, à Nice ; invitation que j'acceptai.

Avec sa femme Grete, il habitait une villa idéalement située sur la Grande Corniche, bordée d'un jardin quelque peu négligé où je vis pour la première fois des pélargoniums, cultivés chez moi en pot, quasi arbustifs en pleine terre au milieu des herbes folles… Ni l'un ni l'autre de mes hôtes ne semblait très porté sur la culture, qu'elle fût maraîchère ou florale. J'ai vécu là quelques mois d'une existence monacale, frugale (Quinn ne roulait pas sur l'or) et laborieuse qui comptent parmi les meilleurs souvenirs de ma vie. Son film devait s'intituler *La Fin de l'été*. Ted voulait raconter l'histoire d'une petite bande de garçons et de filles en vacances à Saint-Tropez – rencontres, copinage, amours, pétanque, pastis, bagarres – mais sur le point de rentrer à Paris dans une certaine mélancolie des belles heures finissantes et des couchers de soleil. C'est là que je mis au point

1. Le directeur du Festival de Cannes à cette époque.

le personnage de Patrice Dumby, qui devait souvent m'accompagner par la suite. Dans le scénario, Edward avait souhaité le baptiser Éric, mais c'était bien le même : tantôt Casanova misogyne, tantôt amoureux transi, hédoniste obsédé de métaphysique et du néant de toutes choses, ombrageux et mondain, insolent par timidité surmontée, rêveur cuirassé d'ironie dont la devise pourrait être : « Désespérons gaiement. »

Grete, la fée du logis, je l'aimais bien aussi. Elle s'occupe à présent de la gestion des archives et, je suppose, des droits d'auteur d'Edward, quelque part dans son canton d'origine. Je ne l'ai pas revue depuis au moins vingt-cinq ans. Dans les années 1960-1970, m'accueillant sur le pas de sa porte, elle ressemblait à une squaw au seuil du wigwam, cheveux raides, beau visage charpenté et cuivré. Elle me dépaysait par son humour helvético-germanique (le même exactement qu'Édith Wieland), doucement rusé, complice et un peu lent, si convivial, si différent de la pirouette anglo-saxonne ou du trait français. Elle s'intéressait beaucoup à mes démêlés amoureux et conjugaux et s'ingéniait à me tirer des confidences qui me la rendaient encore plus sympathique. À la mort d'Edward, je lui en ai un peu voulu de ne pas m'avoir averti. J'ai appris la nouvelle par un bel article de *Libé*. Et puis je me suis avisé d'une règle que j'ignorais, ayant été élevé dans une famille d'autrefois : les veuves n'informent plus de son décès les amis de leur mari. Je m'en suis rendu compte à la mort de Jean Curtelin, de Cottafavi, de Claude Beylie, le critique et historien du cinéma. J'attends la suite de la liste, pour confirmer la nouvelle règle. Vérifier une fois de plus qu'on n'invoque sans cesse une chose qu'à partir du moment où elle cesse d'exister : on nous rebat les oreilles de « communication » parce qu'on ne communique plus.

J'ai raconté dans quelles difficultés le malheureux Quinn s'était débattu pour monter la production de notre film. Il dut finalement y renoncer et par la suite, sans s'y étendre outre mesure, il m'expliqua qu'il en avait tourné une version abrégée.

Je n'ai pas saisi exactement de quoi il était question, ni voulu retourner le couteau dans la plaie et, de cette version fantôme, n'ai jamais retrouvé la trace. Pour finir, détestant l'idée d'avoir travaillé pour rien, j'ai repris mon scénario et l'ai remanié de fond en comble pour en faire le troisième volume de la « Chronique de Patrice Dumby » : *Les Filles de l'eau*, publié par La Table ronde en 1986. Ces jeux de la mer et du hasard, ces épidermes frottés de sable et cuits par le soleil, ne sont pas sans évoquer parfois un montage de séquences cinématographiques. « Votre roman le plus mac-mahonnien », me dit un jour Michel Marmin, alors critique au *Figaro*.

(2007)

VIE ET MORT D'UN GRAND CINÉASTE : VITTORIO COTTAFAVI

Ami d'Hugo Betti, assistant de Rossellini, lancé par De Sica, admiré par Tavernier, l'un des cinéastes les plus singuliers, les plus doués, et les plus méconnus de l'histoire du cinéma italien s'est éteint le 14 décembre 1998, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il devait, comme c'est souvent le cas, sa relative notoriété à la part la moins attachante de son œuvre : les cinq ou six « péplums » à gros budget qu'il tourna entre 1958 et 1961 (*La Révolte des gladiateurs*, *Les Légions de Cléopâtre*, *Messaline*, *La Vengeance d'Hercule*, *Hercule à la conquête de l'Atlantide*). Bien que, par leur qualité plastique, par certains moments de grâce dans leur mise en scène, par l'humour ou l'ironie dont ils sont saupoudrés et qui introduisent entre le spectateur et le spectacle une distance dont la finalité n'est pas brechtienne mais prophylactique, ces films l'emportent de loin sur d'autres du même genre, le meilleur Cottafavi se situe avant et après cette période : dans le noir et blanc, plus flamboyant que la couleur, des mélodrames, des films de cape et d'épée tels que *Milady et les Mousquetaires*, *Le Prince au masque rouge*, *Le Bourreau de Venise*, ou encore dans l'admi-

rable *Fiamma che non si spegne*, film de guerre qui provoqua une polémique au festival de Venise en 1949.

Mais son chef-d'œuvre reste sans doute *Les Cent Cavaliers* (autre titre : *Le Fils du Cid*), dernier film qu'il tourna pour le grand écran (1965). S'y trouvent rassemblées dans une composition symphonique véritablement shakespearienne toutes les tendances de son inspiration : tragédie, burlesque, hauteur prise par rapport au sujet, sens historique, maîtrise de l'action pure, recherche plastique, cruauté, poésie.

Après ce chant du cygne, Cottafavi, à qui les producteurs offraient en vain des ponts d'or pour réaliser à nouveau des films mythologiques, vit échouer tous les projets qui lui tenaient à cœur : *Le Désert des Tartares*, *Un crime* et *Sous le soleil de Satan* d'après Bernanos, *Adrienne Mesurat*, *Il Giorno della civetta* de Leonardo Sciascia, enfin deux sujets originaux par lui-même rédigés.

Dès lors, il se consacra à la télévision et devint même, un temps, président des réalisateurs de la RAI. Pis-aller, le petit écran lui permit néanmoins de donner aliment à ses véritables ambitions, en des années où la télévision ne faisait pas encore le trottoir de l'audimat.

Mis à part deux ou trois articulets disséminés dans *Les Cahiers du cinéma*, l'origine de la découverte de son œuvre, en France d'abord, puis, plus tardivement, dans son propre pays, fut un numéro spécial de la revue *Présence du cinéma* publié en décembre 1961. Ce numéro entièrement consacré à Cottafavi comportait notamment un long et passionnant entretien qui provoqua la stupeur… au point que certains (le critique Louis Marcorelles notamment) le crurent apocryphe. Le nom du cinéaste et le titre de ses films trouvèrent désormais place dans les dictionnaires du cinéma. Un hommage lui fut rendu par la Cinémathèque française dans les années 1980. Seuls les plus crasseux baudets de la critique s'obstinèrent à l'ignorer ou à ne voir en lui qu'un sculpteur de carton-pâte gréco-romain.

Citons le metteur en scène, et son éloge du silence :

> Il faut avant tout renoncer à ce qui, désignant le personnage, nous sépare de lui. […] Quand on dépasse une certaine charge de sentiment, quand ce sentiment doit envahir l'intériorité du spectateur, il doit l'envahir dans le même temps que l'intériorité du personnage. Les mots créent une distance, une situation sujet-objet. Tandis que les silences établissent déjà une identification.

On ne saurait plus précisément rejeter la notion même de « distanciation » (le fameux « Effet V » de Brecht) ni mieux se placer dans le droit fil d'Aristote. Cottafavi fut, autant que Preminger, un dramaturge de la fascination.

(Décembre 1998)

JEAN CURTELIN : LE PLAISIR ARISTOCRATIQUE DE DÉPLAIRE

Le 28 mai dernier, l'écrivain de cinéma Jean Curtelin est décédé d'une crise cardiaque, comme son ami Mario David quelque temps auparavant. De cette mort du comédien, qui l'avait beaucoup affecté, il rendait responsables les patrons de la télévision : Mario David avait été foudroyé en apprenant la rupture unilatérale d'un contrat sur lequel il comptait expressément. J'ignore si, pour Curtelin, la même sorte de cause a engendré le même effet. Je sais seulement que depuis quelques années il éprouvait de plus en plus de difficultés à faire aboutir ses projets, tant au petit écran qu'à celui qui fut si grand. On peut supposer en tout cas que la Parole unique et le sirop d'orgeat qui s'écoulent en permanence des mamelles de la Grande Catin audiovisuelle n'ont pas contribué à prolonger ses jours.

Un matin, j'ai oublié lequel, de l'année 1960, je reçus un appel téléphonique assez curieux et tout à fait imprévisible : un certain Jean Curtelin me proposait la rédaction en chef d'une revue qu'il avait fondée l'année précédente : *Présence du cinéma*.

J'avais vingt-cinq ans ; j'avais publié quelques articles virulents et un manifeste dans les *Cahiers du cinéma*, des commentaires irrévérencieux à l'égard d'Eisenstein dans la *NRF* (toutes choses que, j'imagine, on ne pourrait plus faire aujourd'hui). J'acceptai presque aussitôt. Et c'est ainsi que je rencontrai aussi Alfred Eibel, frais émoulu du pays des Helvètes, qui avait repris l'administration de *Présence* des mains de Jean-Jacques Pauvert.

L'aventure de *Présence du cinéma* en compagnie de Curtelin dura jusqu'en 1963, date à laquelle je pris complètement en main, seul pour le n° 17, puis avec Jacques Lourcelles, les rênes de la revue. Mais cela est une autre histoire.

Entre-temps, l'ami Jean avait trouvé le moyen de faire entrer en convulsions le Landerneau critique (presque tout entier à gauche, comme il se doit au ministère de la Pensée), avec un article délicieusement provocateur dans notre numéro spécial consacré à Raoul Walsh : « Sergent Croft, petit frère ».

Je crois que ce qui m'a rapproché le plus de Curtelin fut notre goût commun de la provocation, ce « plaisir aristocratique de déplaire » que Baudelaire élevait au rang des vertus. Non pas la provocation dadaïste du début du siècle dernier, telle que la perpétue de nos jours, de plus en plus essoufflée, le néo-académisme subventionné, mais la vraie d'aujourd'hui. Il y a, hélas atténuée avec l'âge, une authentique jouissance – qu'il faudrait analyser en profondeur – à provoquer l'ire d'un crétin ou d'un groupe de crétins. Certes, cette disposition ne facilite pas toujours les relations professionnelles, mais quel hédoniste digne de ce nom a jamais hésité entre son plaisir et son intérêt ? Curtelin, lui, avait poussé très loin le système en le généralisant : il provoquait « tous azimuts » : à droite, à gauche, au centre, à la périphérie. Cette artillerie à géométrie variable, crépitante d'humour et d'ironie, lui avait valu des amis et des ennemis de tous bords.

De là ces *Dupont-Lajoie*, ces *Train d'enfer*, et, à l'opposé, la pinte de rigolade, l'une des plus copieuses de notre vie, que

nous prîmes ensemble alors que nous visitions l'Odéon et ses alentours en mai 1968[1].

La vérité, je crois, est que l'ami Jean, foncièrement anarchiste, ne croyait pas à grand-chose et que de surcroît il se préservait des croyances comme d'une épidémie. Dans sa très belle pièce, *Mélodie pour elle*, il formule un aphorisme qui aura été sa seule règle : « Ce n'est pas le doute qui rend fou, c'est la certitude. » Le manichéisme qui, aujourd'hui, est devenu l'unique modèle autorisé de toutes les idéologies, l'auteur de *La Marseillaise ou le journal d'un culturé* le ressentait comme une substance étrangère, inassimilable par son cerveau. Question de structure, sans doute, car ses neurones rivalisaient avec les plus agiles. Doué surtout d'un bon sens indéracinable, ce Lyonnais détestait en bloc les calembredaines des « intellectuels » (poujadiste, donc, forcément poujadiste !), la mainmise des puissances d'argent sur la société, en particulier politique, et l'ignorance crasse dont nos apprentis sorciers font preuve à l'égard des indications et des signaux envoyés à l'homme par la nature.

Oui, lui qui se moquait de tout, « ni Dieu ni maître », reconnaissait l'ordre naturel. Et, en 1962, dans le superbe texte que j'ai dit, « Sergent Croft, petit frère », il écrivait : « Coincé entre ce que Suarès appelait déjà "l'automate américain" et "l'insecte chinois", l'Occident se doit de résister et de redéfinir ce qui constitue la grandeur de l'homme. » En trente-huit ans, cet objectif semble s'être éloigné encore.

(Mai 2000)

ÉRIC ROHMER

Entamer une nouvelle année par la disparition d'un homme à qui l'on doit beaucoup n'incite guère à l'optimisme, et pourtant il en faut, si peu que ce soit, pour alimenter l'ardeur

1. Cf. p. 69 du présent volume.

d'écrire. C'est un syllogisme, assez vicieux comme tous les syllogismes : j'écris lorsque je désespère ; or écrire, c'est espérer (communiquer, durer, être reconnu, débrouiller et ordonner le chaos des pensées, etc.) ; donc j'espère quand je désespère.

Mais qu'espérer lorsque Éric Rohmer nous quitte ? Espérer quelque chose, oui, et je crois savoir quoi : que l'on vivra assez longtemps encore, pour voir certaines gens, certaines choses trouver leur juste place, une place pour la rectitude du regard, une place pour le strabisme et l'erreur, une place pour les créateurs authentiques, une place pour les imposteurs et les vendeurs de courants d'air. Une place pour « ce dont on parle », une place pour la vérité.

Étonnant symptôme de l'époque, l'exclusion d'un des films les plus singuliers et les plus surprenants du cinéma français : *L'Anglaise et le Duc*, écarté en 2008 de la sélection proposée au festival de Cannes pour des motifs dont la stupidité idéologique ne pouvait appartenir qu'à la France ; la France officielle, celle des tabous et de la Parole unique, s'entend. Il semble que toute l'histoire de nos arts et lettres durant ces quarante dernières années se trouve illustrée par cet épisode, lequel explique en grande partie pourquoi, jadis si brillants et admirés, ces lettres et ces arts font si terne figure aujourd'hui dans le monde.

J'ai fait la connaissance d'Éric Rohmer à la fin des années 1950. Il partageait officiellement la rédaction en chef des *Cahiers du cinéma* avec André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze. En réalité, il en était la cheville ouvrière. Il y travaillait du matin au soir. J'étais un très jeune cinéphile démangé par l'envie d'écrire sur le cinéma. J'avais publié deux ou trois articles dans d'éphémères petits périodiques comme il s'en créait alors tous les jours, et je rêvais de voir ma prose scintiller sur le papier couché de la prestigieuse revue où s'élaborait la nouvelle pensée cinématographique. De celle-ci, l'un des piliers était évidemment *Le Celluloïd et le Marbre*, dont Rohmer poursuivait la publication en feuilleton et qui nous apparaissait, avec les articles de Rivette et de

Philippe Demonsablon, ce qui se rapprochait le plus de nos propres conceptions.

Grâce à Rohmer, qui avait entre autres dons celui de savoir distinguer et réunir les talents, les *Cahiers* ont connu en ce temps-là, et jusqu'à son éviction (que l'on m'a vaguement racontée beaucoup plus tard, sans me fournir de noms ni de détails) par des apparatchiks dont l'obscurantisme n'avait rien à envier au regretté camarade Jdanov, ont connu, disais-je, leur apogée, tant sur le plan de l'écriture que sur ceux de la découverte critique et de la finesse d'analyse. Je ne vais pas rabâcher une fois de plus des points de petite Histoire à présent familiers aux spécialistes : les mac-mahoniens débarquant aux *Cahiers*, mon manifeste entièrement imprimé en italique, le numéro spécial consacré à Losey, événements qui ne furent rendus possibles que par la présence tutélaire et l'ouverture supérieurement intelligente de Rohmer.

Après que Jean Curtelin m'eut confié les rênes de *Présence du cinéma*, je perdis de vue Éric Rohmer, dont j'entendais souvent parler cependant, par son grand ami Jean Parvulesco. (Chacun garde en mémoire la scène de *L'Arbre, le maire et la médiathèque*). Je ne le retrouvai qu'en 1985, lorsque je fus chargé d'un cours à l'UER d'Art et d'Archéologie de Paris I où il enseignait également. Il n'avait pas changé d'un poil, mince, élégant, le visage osseux à la Clint Eastwood, toujours un peu retranché derrière une distance souriante, l'élocution rapide et hachée, presque balbutiante parfois, effet d'une timidité qu'il avait conservée comme un charme de jeunesse.

Son premier long-métrage, *Le Signe du lion* – où je figurais un consommateur à la terrasse d'un café ! –, ne m'avait pas enthousiasmé, non plus que *La Collectionneuse*. Le film qui m'ouvrit à son œuvre et du même coup m'y attacha définitivement, ce fut *Ma Nuit chez Maud*. Ce film et ceux qui suivirent m'apparurent comme la continuation paradoxale de Marivaux dans la société contemporaine, paradoxale essentiellement parce que ce cinéma déplaçait son point de focalisation de

l'image sur le dialogue et que le langage de la mise en scène y devenait la mise en scène du langage.

Ne pas se méprendre sur la référence à Marivaux en considérant ce dernier comme un délicieux dessinateur d'arabesques verbales autour de la carte du Tendre, héritier en quelque sorte de la casuistique amoureuse à la mode au siècle précédent. Marivaux ne brode pas de marivaudages, c'est un explorateur de la liberté de choisir, et ses pièces sont autant de manuels d'apprentissage, parfois cruels, des sentiments à la lumière de la raison. C'était exactement le propos d'Éric Rohmer, qui définissait ainsi à travers les *Six Contes moraux* le thème général de ses films : « Tandis que le narrateur (à la place de "narrateur" on peut mettre « héros ») est à la recherche d'une femme, il en rencontre une autre, qui accapare son attention jusqu'au moment où il retrouve la première. »

Après cette morale de l'apprentissage et le rôle primordial du verbe – comme si ce chrétien nous disait qu'« au commencement était le verbe » – mais sans que la parole soit jamais « théâtrale », une troisième caractéristique nous permet de ranger les films de Rohmer dans une catégorie résolument à part de ce qui se fait aujourd'hui : loin de les asperger de l'écume sociologique d'une actualité toujours menacée de désuétude et très éloignée de la permanence profonde d'un peuple, le cinéaste n'a pas montré la société française « légale » de la médiasphère, mais la société française réelle de la seconde moitié du XXe siècle. Et il l'a fait avec une précision et, osons le mot, un *bonheur documentaire* qui nous ramènent à ses admirations de cinéphile et de critique, celles qu'il invoque dans *Le Celluloïd et le Marbre* : Flaherty, Murnau. Il y a trente ans, je prenais la liberté d'annoncer la couleur : « Quand nos descendants chercheront sous la poussière des siècles notre vrai visage, ils le trouveront plus sûrement dans la réalité des fictions de Rohmer que dans la fiction des reportages et des enquêtes. »

(Janvier 2010)

Le film noir

Par la plume de la journaliste Agnès C. Poirier, l'hebdomadaire italien *L'Espresso* me posait en octobre 2008 d'insidieuses questions sur l'évolution du film noir, sujet d'un prochain dossier :

> Mon article, m'écrivait-elle, traite de l'évolution très récente du film noir ou film de gangsters et de la fascination du mal au cinéma. N'assiste-t-on pas aujourd'hui à la *glamourisation* (désolée du terme, il n'est pas beau) de l'anti-héros qu'est le gangster ? Autrefois pauvre type, le tueur est aujourd'hui présenté comme un homme d'affaires dont le « business » (tuer) est un « job » comme un autre. J'emploie à dessein des mots anglais. Le film noir ayant toujours eu pour rôle de prendre le pouls de la société qu'il dépeint, l'immoralité de nos gangsters au cinéma et le peu de cas que les scénaristes en font trahissent-t-ils notre propre immoralité ?

J'ai répondu :

> Sans en avoir l'air, votre réflexion soulève plusieurs grandes questions difficiles à traiter en peu de mots. Au premier abord, il semble en effet que l'on assiste depuis quelques dizaines d'années, non pas tellement à une promotion sociale du tueur, mais à une banalisation de sa violence et à une extension de son champ d'activité [1]. Ce n'est pas tout à fait la même chose. Le gangster, au sens originel et américain du mot, est sorti des quartiers où il réglait autrefois ses comptes. Il exerce aujourd'hui ses talents dans des secteurs souvent plus policés et civilisés que l'alcool, la drogue, la prostitution et les

1. En tout cas, le profil d'« homme d'affaires » du tueur n'est pas une nouveauté : voir le propos de Fritz Lang à ce sujet, p. 136.

machines à sous. Cela dénote-t-il une évolution du gangstérisme dans la société, ou un élargissement de vue de la part de scénaristes qui entendent n'être pas condamnés à recopier à satiété les mêmes situations avec les mêmes personnages ? Il me semble qu'il y a toujours eu des tueurs partout (particulièrement en politique), partout où le pouvoir et le profit dominent et sont âprement disputés. Rappelez-vous le meurtre de l'éditeur Robert Denoël, l'« accident » plus que suspect du patron du *Parisien* Émilien Amaury, et j'en oublie de plus récents pour ne pas me retrouver au tribunal… Il est possible que l'assassinat spectaculaire de Kennedy ait contribué à faire passer le cinéma de l'âge de *Scarface* à celui du tueur socialement intégré, banalisé, sorte de M. Tout-le-monde dont la seule caractéristique est d'oser supprimer ses semblables, généralement pour de l'argent : acte que M. Tout-le-monde commettrait souvent bien volontiers si la peur du gendarme et peut-être quelque vague reliquat de préceptes moraux ne le retenaient pas.

Cette banalisation-extension est-elle le signe de la montée en puissance d'une immoralité générale ? Je pense avoir répondu : non, car elle reflète un état permanent des sociétés de toutes les époques. C'est de la nature humaine qu'il est question dans les ouvrages dramatiques et narratifs, la société qu'ils décrivent n'étant que la superstructure évolutive de cette nature inchangée (tant qu'il ne se produira pas d'évolution génétique) depuis nos cavernes jusqu'à nos vaisseaux de l'espace.

Le second aspect du problème que vous abordez est celui du regard posé par les cinéastes sur le comportement immoral de leurs personnages : « le peu de cas que les scénaristes en font ». Je répondrai : ce n'est pas aux scénaristes, ni aux metteurs en scène, de prendre parti et de juger. C'est au spectateur ! Et le fait même que vous pointiez ce « peu de cas » prouve que vous avez parfaitement perçu la nature immorale des personnages, cette perception garantissant une exactitude suffisante de leur peinture, qui doit rester une peinture « neutre » sous peine de verser dans le film à thèse, chose tout à fait horrible comme vous savez !

J'ai envie de chicaner un peu, aussi, cette opposition du « héros » et de l'« anti-héros ». J'ai le souvenir de films noirs d'autrefois dont le personnage central, malfrat de la pire espèce, était en même temps un véritable héros de tragédie : *L'Enfer est à lui* de Raoul Walsh, pour ne prendre qu'un exemple parmi cinquante, vaut bien *Macbeth* ou *Richard III* à cet égard. Les notions de héros et de grandeur valent autant dans les excès du mal que dans le sublime et il s'agit

toujours de la catharsis d'Aristote ou de la « purgation des passions » de Corneille.

Cela nous amène à un dernier aspect de la question, mais que je vais seulement effleurer, car il nous mènerait trop loin : la banalisation et l'extension de la violence, ou du « Mal » en général, risquent-elles d'être incitatives ? En d'autres termes, le film noir d'aujourd'hui, qui souvent, certes, ressemble plus à une mauvaise bande dessinée qu'à une tragédie de Racine, le pastiche de jeu vidéo où des tueurs dépourvus de toute consistance humaine et dont l'épaisseur psychologique avoisine le contreplaqué, mitraillent des cibles comme on abat des quilles avec une boule, ce film-là est-il nocif et responsable de la surabondance de faits divers qui alimentent les journaux ? J'ai déjà répondu en d'autres lieux[1], et un peu à la normande, à cette interrogation qui resurgit périodiquement : oui, dans certains cas de grande fragilité, la violence est probablement incitative ; non pour la majorité qui, au contraire, n'en est que plus détournée. Rien, même dans le domaine du film noir, n'est jamais tout noir.

1. *Valeurs actuelles* du 15 octobre 1994 : « L'art et la violence » ; *La Télévision ou le Mythe d'Argus*, p. 57-63 (Éd. France Univers, 2001).

L'affaire Godard-Bazin

Dans son numéro du 23 septembre 2008, le magazine *Les Inrockuptibles* pointait à son tour son collimateur sur le fameux amphigouri placé par Jean-Luc Godard en épigraphe de son film *Le Mépris*, et que l'affiche de *La Belle Personne* avait attribué cette fois à *Télérama*.

Voici l'un des passages les plus significatifs de cet article, joliment intitulé « La Méprise » :

> [...] L'ironie de la méprise tient au fait que les historiens de la critique comme les exégètes godardiens s'accordent à dire qu'André Bazin n'a jamais écrit une telle phrase. Son auteur est le critique des *Cahiers* Michel Mourlet, chef de file d'une tendance de la cinéphilie *late fifties* appelée les « mac-mahoniens ». Ces jeunes garçons réputés de droite valorisaient le cinéma américain classique, l'héroïsme, l'action, les corps idéalisés, et honnissaient par-dessus tout la modernité des années 1960. Au fond cette phrase est absolument antinomique de la pensée de Bazin, apôtre de la vérité de l'enregistrement pour qui la vocation du cinéma n'était nullement de substituer au monde tel qu'il est un avatar s'accordant à nos désirs. C'est donc une étrange facétie de Godard d'avoir inventé la citation la plus reprise de Bazin à partir d'une phrase qui n'était pas de lui et trahissait même complètement sa pensée. « Le cinéma substitue à notre regard... » peut en tout cas légitimement prétendre au titre d'aphorisme le plus faussement attribué de l'histoire de la critique [...].

On peut s'interroger : qui, à présent, va signer, contresigner, tripatouiller, chouraver cette phrase dont Godard a lu l'état initial dans le n° 98 (août 1959) des *Cahiers du cinéma* et que,

quatre ans plus tard, il tente de citer, probablement de mémoire, et dans une certaine confusion mentale assortie de j'm'enfoutisme, en en faisant endosser la paternité à André Bazin, mort en 1958 ?

Il se trouve que la phrase en question, dans sa forme originelle et cohérente, est de votre serviteur, ce que savent tous les authentiques cinéphiles (c'est-à-dire, hélas !, peu de monde aujourd'hui), j'entends ceux qui ont lu à la fois *Sur un art ignoré* et le livre-testament de Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Ce n'est pas le cas, semble-t-il, de M. Pascal Ory, signataire de la notice consacrée à André Bazin dans le mémento des Célébrations nationales de 2008, laquelle reproduit sans sourciller l'exergue saugrenu du *Mépris*.

J'ai assez bien connu Bazin, malheureusement trop peu de temps avant sa mort prématurée (quarante ans !). C'est pourquoi j'avais pu, du haut de mes vingt-trois printemps un peu culottés – je m'en rends compte maintenant –, inviter ce « passant considérable » à collaborer à un dossier de *La Revue des Lettres modernes* consacré aux rapports du cinéma et du roman (*RLM*, été 1958). Cela se passa quelques mois avant mon intrusion dans les *Cahiers* et suffit à expliquer ma fidélité au souvenir du fondateur avec Éric Rohmer de la critique de cinéma moderne. Je ne partageais guère ses choix (cinéastes et films servant d'illustration à sa pensée), et encore moins ses présupposés métaphysiques, mais je ne pouvais qu'adhérer aux *principes* qu'il avait su dégager de son expérience de spectateur.

De là mon attitude partagée face à l'article des *Inrockuptibles* : d'une part, la satisfaction que l'on rétablisse la vérité des faits ; d'autre part, l'étonnement que l'on m'oppose à Bazin sur le plan fondamental de l'appréhension du réel, que j'estime pour ma part analysée du même point de vue dans les deux cas. C'est peut-être d'ailleurs cette similitude qui a abusé Godard.

Réagissant à l'article, j'ai adressé un courriel à la rédaction

du magazine, en la personne de Serge Kaganski, qui en a fort obligeamment publié l'essentiel[1]. Voici cette réponse *in extenso* :

> C'est avec beaucoup d'intérêt que j'ai pris connaissance de l'article intitulé « La Méprise », publié dans votre numéro du 23 septembre. Cet article qui entend rétablir une vérité malmenée correspond à l'idée que je me suis toujours faite du métier de journaliste, en particulier à l'époque où je l'exerçais moi-même. Il appelle cependant de ma part quelques observations que je vous serais très reconnaissant de transmettre à vos lecteurs.
>
> Je laisse bien entendu à l'auteur la responsabilité de ses considérations sur la « valorisation du cinéma américain classique ». L'apport « mac-mahonien » a consisté surtout à découvrir ou réévaluer des cinéastes méconnus, inconnus et souvent français ou italiens (Cottafavi par exemple), voire chinois ou japonais, et à en mettre d'autres, surévalués, à une plus juste place, du moins selon nous. Quant à dire que nous honnissions la « modernité des années 1960 »… Sans chercher à sonder le sens de ce syntagme assez vague, je puis témoigner en tout cas que nous en adorions les signes extérieurs : les jeunes filles, leur désinvolture et leur mode vestimentaire, une partie notable de son cinéma et de son théâtre, ses bagnoles, pour certains d'entre nous sa musique et ses chansons ; et même, rétrospectivement, sa liberté de pensée beaucoup moins étriquée qu'aujourd'hui. Il est exact, toutefois, que nous ne raffolions pas de la Nouvelle Vague, non plus que de Robbe-Grillet, et encore moins de l'académisme officiel et mercantile des arts plastiques, mais pour des raisons principalement techniques où n'entraient ni politique ni idéologie. Ces dernières n'entraient en rien dans nos jugements esthétiques ; Bertrand Tavernier et Michel Ciment, pour ne citer qu'eux, s'en sont maintes fois portés garants.
>
> Mais il est un point sur lequel je voudrais insister et qui m'a incité à vous écrire. Il s'agit de l'assertion : « Au fond, cette phrase est absolument antinomique de la pensée de Bazin » etc. Citons une fois de plus l'aphorisme en question : « *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.* » En premier lieu, cette phrase, que Godard m'a empruntée en l'attribuant à Bazin, est citée de travers et, en l'espèce, semble signifier quelque chose quand on la lit très vite, alors qu'en réalité elle ne veut rigoureusement rien dire. Qu'est-ce qu'un monde, c'est-à-dire la *chose regardée*, qui se substi-

1. *Les Inrockuptibles*, n° 671 du 7 octobre 2008.

tuerait à un regard, c'est-à-dire à la *conscience qui regarde* ? Ce qui regarde et ce qui est regardé, ressortissant à des fonctions et natures essentiellement distinctes, ne sauraient être interchangeables et par conséquent se substituer l'un à l'autre. La phrase d'origine, la mienne, et qui tient debout, est la suivante : « *Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs…* »

En second lieu, quiconque a lu un tant soit peu mes textes est en mesure de savoir que le point de départ et le fondement même de toute mon analyse du phénomène cinématographique est la constatation que, pour la première fois dans l'histoire des arts depuis les grottes de Lascaux, le cinéma (prenant appui sur la photographie) nous donne le moyen d'appréhender le monde directement et de l'exprimer sans détour, sans recourir à la convention ni à la métaphore, ni à aucun truquage, ni déformation subjective ou matérielle de la réalité. Ce qui entraîne la conséquence capitale que voici : le cinéaste, s'il entend se conformer à la vocation originelle de la caméra, à la « raison d'être » de son moyen d'expression, n'a pas à créer de formes comme dans les arts traditionnels, mais à *choisir* dans la réalité offerte les matériaux dont il a besoin. Dans le grand débat Lumière-Méliès, je n'ai jamais pris le parti de Méliès ni d'aucun cinéaste qui, se plaçant à la remorque des arts traditionnels, font « de la musique avec des images », « de la peinture », de l'onirisme, des « recherches plastiques », ou encore des expériences de montage qui contredisent le mouvement naturel de l'œil. Autrement dit, je n'ai jamais rien écrit, ni enseigné dans les cours qu'il m'est arrivé de dispenser à l'Université, rien qui s'oppose à la pensée de Bazin sur le plan de la capture du réel. J'ai d'ailleurs eu l'occasion, peu avant sa mort, de m'entretenir à plusieurs reprises de ces questions avec lui et je puis vous assurer que nous n'en sommes jamais venus aux mains !

Les malentendus qui surgissent à propos de cette phrase – j'ai lu récemment dans une thèse sur Nietzsche et le cinéma des propositions ahurissantes à ce sujet – prouvent une fois de plus que, si l'on isole une citation de son contexte, on court un très grand risque de la mésinterpréter. C'est pourquoi, à ceux qui souhaiteraient se faire une opinion valable sur ce qu'on appelle ma « théorie » du cinéma – mais qui pour moi n'est que l'analyse d'une expérience passionnément vécue –, je suggère de se pencher sur la nouvelle réédition (dans la collection « Poche-Cinéma » de Ramsay) de *Sur un art ignoré, la Mise en Scène comme langage*, qui sort ces jours-ci.

Pour en finir avec cette trop longue mise au point, un mot sur la

compassion exprimée dans l'article, concernant les larcins dont je suis victime. Je crois, bien au contraire, n'avoir qu'à me réjouir de la bévue godardienne et de ses suites. Sans cette « méprise », ma petite phrase n'aurait sans doute jamais connu pareille fortune !

Coups d'œil et pieds de nez[1]

Comme il y a des coups de tête et des coups de cœur, pourquoi n'y aurait-il pas des coups d'œil, dans un sens plus plein que l'acception habituelle ? Quant aux pieds de nez, je les adresse ici à la critique officielle qui oublie presque toujours La Chambre verte, *le chef-d'œuvre de Truffaut, et n'a jamais entendu parler de Marco Vicario. (« Mais de quel chapeau l'avez-vous encore tiré, celui-là ? », me répétait l'ami critique et historien Claude Beylie à chacune de nos rencontres.) J'ajoute, avant d'accrocher ledit chapeau à la patère, que je parlerai beaucoup ici, pour une fois, des scénarios, présumant que l'on commence à se douter, à présent, de ce qu'est pour moi la mise en scène et que je ne m'intéresserais pas à un film qui serait dépourvu de qualités à cet égard.*

DÉCOUVRONS JACK ARNOLD

Sur la médiocrité des productions récentes[2], abusant l'opinion par les tam-tam de la publicité et la caution de faux grands noms, tranche vigoureusement l'œuvre d'un jeune, pas tout à fait nouveau puisque nous connaissons déjà de lui, entre autres : *Creature from the Black Lagoon*, *Revenge of the creature*, *Tarantula*, *Le Crime de la semaine*, *Outside the law*. Il s'agit de Jack Arnold, et de

1. Les textes, remaniés, qui composent ce chapitre sont issus de *L'Écran*, *Cinéma et télécinéma*, *Les Nouvelles littéraires*, *Valeurs actuelles*, *Le Spectacle du Monde* et *La Une*.
2. Écrit en janvier 1958.

son dernier film : *Pay the Devil* (*Le Salaire du Diable*). L'inégalité de ses travaux antérieurs ne nous incitait point, quand nous nous rendîmes au *George-V*, à un enthousiasme anticipé : nous tenions simplement Arnold pour un *outsider*, un cas intéressant à suivre, qu'il fallait attendre au tournant, quand il aurait les mains plus libres et un métier plus assuré. *Pay the Devil* combla notre attente. Ce film révèle une maturité de talent exceptionnelle tant par la sobriété de la technique, l'efficace des plans (notons l'emploi fréquent des premiers et gros plans, qui marque, comme dans les films d'Ida Lupino, une nouvelle orientation de l'école américaine, où le visage prend l'avantage sur le geste), que par la rigueur interne, presque loseyenne, de la direction d'acteur. Quel plus bel éloge pour un metteur en scène que de dire qu'il parvient à dompter la graisse monstrueuse d'Orson Welles ? Et l'écran cinématographique convient admirablement à cette proximité des visages, dans l'antagonisme comme dans l'accord, que viennent rompre quelques rares plans d'ensemble qui font tout à coup affluer l'espace et le réintroduisent dans la linéarité purement humaine du récit.

Ce récit, très simple, est l'histoire d'un shérif (Jeff Chandler) qui choisit d'obéir aux impératifs de sa conscience plutôt qu'aux revendications alimentaires de ses concitoyens. Notre héros se dresse donc seul, seul contre tous ou presque, et traître à la communauté, mais fidèle à la vérité, contre un crime que des intérêts sordides s'accordent à travestir en accident, parce que son instigateur, riche et tout-puissant propriétaire de ranch (Orson Welles), est le principal moteur économique de la région.

Autour de ce thème central viennent s'ordonner deux thèmes collatéraux, procédant de l'intervention dans le drame de la fille du riche propriétaire (Colleen Miller) : celui, accessoire, des rapports entre ladite fille et le louche intendant du ranch, qui la poursuit de ses assiduités ; et celui, important mais à peine esquissé, des rapports entre le propriétaire et sa fille. Important, puisqu'il fournit au film son point de départ (sup-

pression d'un galant de la belle) et sa conclusion, dans un travelling arrière sur Colleen Miller, digne de Preminger. Cette esquisse rappelle d'ailleurs curieusement *Confidential Report*[1], à la fois par les rapports entre père et fille et par la personnalité du père. Elle s'en écarte cependant par l'ambiguïté des sentiments de la fille à l'égard de son père, le respect et l'amour le disputant à l'horreur (scène au pied de l'escalier, puis scène après le passage des menottes). Ce serait peut-être d'autre part la seule faiblesse de *Pay the Devil*, que le déséquilibre entre le développement de l'histoire centrale, Don Quichotte au Texas, et la description des rapports Orson Welles - Colleen Miller, étant donné l'importance dramatique relative de ces deux virtualités du scénario. Mais que pèse un aussi minime défaut de construction en face de la vigueur dépouillée du moindre plan, de sa structure nette et sans bavure ni fioriture ?... Voir Jeff Chandler se relever après l'étourdissement consécutif au saut hors de la voiture folle, ou trébucher, les mains liées, derrière la camionnette qui le tire (idée peut-être inspirée par une scène de *Man without a star*[2] ?), voir cette « maison dans l'ombre », mais qu'aurait pu filmer Murnau, voir Colleen Miller sauter le mur et retomber dans les bras de l'intendant concupiscent, ou rajuster le manteau sur l'épaule paternelle, voilà qui nous console de bien des kazaneries et fellinades dont ce début de saison s'est montré trop prodigue.

(Janvier 1958)

UNE « BONNE FEMME » DE CHABROL

La Femme infidèle : le titre du film n'en recouvre pas entièrement le contenu, car le personnage central en est le mari, et le sujet, une expérience de la jalousie poussée jusqu'au crime.

1. *M. Arkadin.*
2. *L'Homme qui n'a pas d'étoile.*

Admirable Michel Bouquet, sobre, nuancé, retenu, constamment juste : il porte le film entier sur ses épaules. Il y a aussi beaucoup de saveur et presque un ton de comédie, juste avant le drame, dans la scène entre le mari et l'amant. Maurice Ronet y exprime très bien son étonnement, assorti de quelque gêne, qu'il dissimule sous mille civilités et qui font place peu à peu à une sorte de sympathie. Dans ce film d'hommes, fait par un homme, pour les hommes, Stéphane Audran nous a paru légèrement moins à l'aise que dans *Les Biches*. Son jeu un peu monotone souffre visiblement de ne servir que de prétexte au déclenchement d'une histoire qui se déroule pour ainsi dire en dehors d'elle. Seule la très belle scène de la fin, où elle va retrouver son mari sous les arbres, lui permet de s'intégrer vraiment au drame. L'expression qui se peint alors sur son visage, ce demi-sourire tout à la fois de la connaissance, du plaisir de la femelle reconquise par la lutte et dans le sang, de l'estime et de l'amour retrouvés, qui la jettent dans les bras de son époux, voilà des instants dignes de la fin des *Bonnes Femmes*. Il semble en effet que la présence et le poids de la nature (l'herbe, les futaies, le soleil, le chant des oiseaux) soient favorables à Chabrol pour s'élever en ses meilleurs moments jusqu'à la tragédie.

La Femme infidèle est un film très moderne, c'est-à-dire qui raconte avec un réalisme minutieux, respectueux de la durée, des sentiments plutôt que des actes, des impulsions plutôt que des sentiments. Ce classicisme lent (« têtu », dirait Jacques Deray) qui préserve le mouvement de la vie dans ses racines les plus obscures est la marque d'une compréhension véritable des voies où le cinéma doit s'engager (*Accident*, *La Piscine*). Ainsi peut-il demeurer lui-même, éviter de devenir un art bâtard, décadent et vieilli, bourré de références nostalgiques aux autres moyens d'expression, comme entre les mains brouillonnes de Godard.

(Février 1969)

LA CHINOISE, LA VRAIE

Ce film bat comme un cœur, et ce cœur a beau être chinois, il n'en est pas moins semblable au nôtre. Son rythme est celui du calme déferlement des vagues sur la grève ou de la respiration du dormeur. Aucun rapport, il va sans dire, avec les étouffements et les syncopes du cinéma prétendu jeune. Nulle grimace d'agonie dans *L'Arche*, dont le drame et la mélancolie même sont absorbés par la nature, la pluie, le beau temps, le retour des saisons. Une grande et simple histoire nous est contée ici, avec des mots universels, comme dans *Les Contes de la lune vague*, comme dans *Le Tigre du Bengale*, comme dans tout film qui mérite de demeurer dans nos mémoires. L'intensité des sentiments s'y ramasse sur elle-même, dans le mutisme et la pudeur les plus farouches, pareille à la concentration de l'athlète dans le silence du stade.

Écoutons ce que m'a dit Shu Shuen, jeune femme à la tête inclinée sur un cou fragile, qui a composé avec le temps et des images qui passent ce fluide poème d'amour et d'éternité :

– Pourquoi avez-vous choisi le cinéma pour vous exprimer ?
– Le cinéma est aujourd'hui l'art qui possède la plus grande puissance d'expression, et par conséquent toute personne qui veut s'exprimer a tendance à porter son choix sur lui. En outre, j'ai la volonté d'être concernée par ce qui m'entoure, d'autant plus que ce n'est pas spontané chez moi. J'ai donc préféré le cinéma, qui est un travail collectif et très orienté vers l'extérieur.
– Comment un premier film peut-il être aussi maîtrisé sur le plan de la forme ?
– Je n'avais pas nettement conscience de faire un film très élaboré. Je me suis contentée de résoudre les problèmes au fur et à mesure qu'ils se posaient de la manière la plus logique et la plus simple par rapport à l'esprit et au mouvement du film.
– Quel intérêt présente pour vous l'histoire que vous racontez ?
– D'abord, je trouve que c'est un matériau particulièrement adapté à l'expression filmique. Et puis, je voulais faire ce qu'aucun Chinois n'a encore fait : créer quelque chose d'universel bien

qu'au fond très chinois. Aucun sujet ne pouvait évoquer avec autant de force et de beauté la tradition chinoise et l'essence même de la Chine qu'un sujet classique et légendaire. Mais, en même temps, je désirais montrer que les conflits intérieurs ne sont pas différents en Chine de ce qu'ils sont ailleurs et qu'ils ne varient pas d'une époque à l'autre. Les civilisations possèdent leur personnalité propre ; mais l'homme, profondément, est le même partout et ses passions ne changent pas. Je refuse le romantisme exotique. Il existe cependant des différences, à travers le temps. Et je pense que la grande crise de l'homme moderne provient du fait que contrairement à ce qu'il croit et beaucoup plus que ses ancêtres il vit sur des idées reçues.

– Si vous aviez à définir la manière dont vous avez abordé votre sujet et vos personnages, que diriez-vous ?

– Une approche à la fois très féminine et très objective. Je ne juge pas mes personnages, mais je ressens vivement, en tant que femme, leurs conflits. La condition humaine est sans secours. La faiblesse est d'éprouver des passions qu'elle ne choisit pas. L'intelligence et le savoir restent impuissants devant cette infirmité. Nous manquons aussi du sentiment du cosmos : la vie devrait être plus végétale.

– Pourtant vous agissez : vous avez tourné un film. Êtes-vous le lieu d'un combat entre l'Orient et l'Occident ?

– Je crois plus à la contemplation qu'à l'action, c'est vrai. Et pourtant, mes heures les plus heureuses, je les ai connues en tournant ce film.

– Revenons alors à ma première question : n'avez-vous pas choisi le cinéma parce qu'il est à la fois contemplation et action ?

– Je ne le savais pas au début. Mais, à présent, je pense que rien n'est plus exact.

(Juin 1969)

LA RUSSIE ÉTERNELLE

Un homme parvenu au milieu de sa vie se penche sur son passé comme sur une eau courante qui lui renverrait son visage. Cette eau qui s'écoule, transparente avec des remous d'ombre, c'est un film : un flot d'images, intitulé *Le Miroir*. On ne peut pas plus le raconter qu'Andréi Tarkovski n'y raconte à proprement parler sa vie ou celle de ses parents. Pourtant, ce film-kaléidoscope témoigne d'une singulière cohérence.

On peut tout juste en énumérer les éléments : la mère, la femme (qui se ressemblent et dont les destins se répondent au point que les deux personnages sont joués par la même actrice : Margarita Térékhova) ; l'enfant que fut le narrateur ; quelques personnages secondaires, mais de première importance dans la cristallisation des souvenirs ; des allusions à l'histoire contemporaine : guerre d'Espagne, Seconde Guerre mondiale, bombe atomique, Mao ; la nature, omniprésente ; des fragments de poèmes ; la voix du narrateur.

> Le sujet de mon film, a déclaré le cinéaste au *Monde*, est un homme qui relie les femmes et les enfants. Mais il ne s'est pas accompli en tant que fils et mari, et les enfants manquent d'un homme, d'un père. Alors il est le conteur, il reste en dehors de l'écran.

Sa mère et son père ont rompu. Il est séparé de sa femme, qui ressemble à sa mère. Et il cherche. À travers son enfance, ses songes, à travers les résurgences du passé dans le présent.

Que cherche-t-il ? « Les relations sont brisées et le conteur tente de renouer, de retrouver ainsi son équilibre moral, mais il n'y parvient pas… Les femmes ne peuvent que tout briser… mais on les aime. »

La quête de l'équilibre à travers les sentiments est fondamentale : elle forme le centre de l'œuvre. Mais il n'y a pas que cela. L'homme qui rappelle à lui ses souvenirs pour s'en nourrir comme les vampires de sang frais ou comme un officier rassemble ses soldats avant la bataille, cet homme-là a besoin de tout ce qui a constitué sa vie : ses femmes, certes, et son enfance, mais avec ses racines : son peuple, son pays, les arbres de son pays.

Le Miroir, en cela, est aussi le miroir de la Russie. Russie éternelle, « Sainte Russie », face aujourd'hui cachée mais bien vivante de cette lune de béton hérissée de barbelés qu'on appelle URSS. Les torrents de pluie, les rafales de vent qui

inondent et secouent le film, ménageant des oasis de soleil où palpitent les oiseaux, ce sont les preuves que la Russie est bien là. « La nature est toujours présente dans mon film… Ma mère nous emmenait à la campagne chaque printemps… et depuis j'associe la nature à ma mère. »

Il y a donc le miroir. Mais l'auteur d'*Andréi Roublev* ne saurait se contenter d'un reflet. Il cherche encore plus loin, plus profond : au-delà du miroir. Et c'est en quoi son film, qui n'entretient aucun rapport de style ni de contenu avec ceux de Rossellini, de Bresson ou de Dreyer, donne l'impression parfois hallucinante d'être un de leurs films. Tarkovski cherche l'âme des choses. D'où son obsession de ce qui se répète : visages, destinées. La répétition est le déroulement, au long du temps et des apparences, d'une réalité permanente et secrète. Le temps du « Miroir » n'est pas celui de la narration chronologique, mais de la fascination : revenir sans cesse à quelques moments privilégiés.

Celui qui traque l'âme des choses, la réalité derrière l'apparence, cherche Dieu. La grandeur surnaturelle – au sens propre – du « final », long travelling sur la grand-mère et les petits-enfants traversant les champs, soutenu par la musique de Bach, résume et explicite tout ce qui précède : la chaîne des générations, la répétition, la nature, et une haute croix de bois qui apparaît et disparaît sur le ciel.

On comprend pourquoi *Le Miroir* a éprouvé quelques difficultés à franchir la frontière soviétique.

Un tel film, descriptible simplement par détours et métaphores, s'écarte de la notion habituelle de spectacle. Encore que les plans qui le composent soient d'une très grande beauté plastique, il impose avec force la notion de lecture. Le vrai film proustien ne sera pas l'adaptation d'*À la recherche du temps perdu*, si jamais elle vient à être réalisée, c'est *Le Miroir*. Cette œuvre, mieux que toute autre avant elle, introduit paradoxalement dans le cinéma ce que pourrait être aujourd'hui le roman : une réflexion poétique embrassant le monde et soi-même. Autobio-

graphique et cosmique, tel peut se définir le « roman-photos » d'Andréi Tarkovski.

(Janvier 1978)

PRÉPAREZ VOS NEURONES

Tout commence au restaurant. Une scène comme il s'en produit souvent dans un couple : « Pourquoi fais-tu la tête ? – Mais non… – Remarque, je te comprends. Quand je me regarde dans une glace… » Tel est l'esprit, sinon la lettre, des propos échangés par Raoul (Gérard Depardieu) et Solange (Carole Laure) au début du film de Bertrand Blier : *Préparez vos mouchoirs*.

Déjà les caractères sont esquissés : lui, gentil, pataud, un peu violent ; elle… elle ne dit rien. Ou quasiment. C'est autour de ce rien que tourne son mari comme un papillon autour d'une lumière. Il cherche à comprendre pourquoi Solange promène partout ce visage fermé, ce manque d'intérêt pour la vie.

Et puisqu'il est à la fois gentil et « jusqu'au-boutiste », une idée germe dans sa tête : Solange a besoin d'une petite récréation qui lui changerait les idées : un autre homme ! Il pousse la bonne volonté jusqu'à s'offrir à le lui procurer. Pourquoi ne serait-ce pas ce client, là-bas, qui la dévore des yeux depuis vingt minutes ? Inutile de chercher plus loin. Raoul se lève, va s'asseoir à côté du quidam et lui met le marché en main. Ahurissement de son interlocuteur (Patrick Dewaere), qui se demande si l'on n'est pas en train de le mener en bateau.

Ce pourrait être le début d'un vaudeville polisson où tous les personnages rivaliseraient d'ignominie vulgaire. En fait, c'est la première strophe d'une sorte de poème, assez déconcertant en dépit de son apparente facilité d'accès.

Devant l'insistance de Raoul, l'heureux élu finit par accepter la proposition. Complètement indifférente à ce qui se trame

à son sujet, Solange le suit, les yeux fixés sur son tricot et son nombril.

Un remarquable portrait type de l'égocentrisme féminin, dont on ne parle jamais, sans doute parce qu'il est trop habituel pour être perçu, est ici brossé par le metteur en scène. À petites touches en marge de l'action, par une réplique à moitié perdue, un regard – ou une absence de regard. Il n'y a guère que dans *Les Jeunes Filles* de Montherlant qu'on puisse trouver quelque équivalent aux connotations féroces de Bertrand Blier.

Les efforts du second partenaire pour distraire la belle et la faire sortir de sa léthargie ne sont pas plus couronnés de succès que ceux du premier. Il essaie en vain de partager avec elle sa sympathique culture de Prisunic.

La scène où il évoque le destin de Mozart tandis que Solange tricote est vertigineuse, presque autant que celle où Raoul imagine Mozart réincarné et décrit son rêve avec des mots naïfs qui partent du cœur. Jamais on n'a rendu palpables à ce point sur un écran les « éternités différentes de l'homme et de la femme » dont parle Apollinaire.

Les deux garçons se relaient au chevet de la « malade » et s'arrachent les cheveux. Tous trois partent s'occuper d'une colonie de vacances. Parmi les garnements dont ils ont la charge, un gamin surdoué de treize ans, souffre-douleur de ses camarades, parviendra à éveiller l'attention de cette créature charmante mais opaque, par le truchement d'une fibre maternelle qui n'avait pas encore trouvé l'occasion de vibrer. Sa torpeur se dissipe. Il lui arrive même d'éclater de rire. Une scène d'une extrême audace physique, quoique non agressive, montre le jeune garçon à la découverte du corps de Solange endormie. Tout se conclura par de la layette et des biberons.

Nous disions que le début du film n'était nullement le premier acte d'un vaudeville salace ; la fin n'en est pas davantage une incitation au détournement de mineur. Les scènes les plus osées (sur le plan visuel et de la morale commune) sont traitées

avec un tact et une élégance qui en excluent toute complaisance prosélytique.

Pour parler d'elles avec cette lucidité, cette stupéfaction, cette tendresse contenue et ce mépris qui est de l'amour blessé, il faut beaucoup aimer les femmes. Qualité des plus rares en cette fin de siècle « féministe ». La misogynie que les belles âmes qui serrent leur haire avec leur discipline n'ont pas manqué de reprocher à Bertrand Blier résulte à l'évidence d'on ne sait quelle plaie originelle qui saigne encore.

Mais le film va plus loin qu'un banal constat d'incommunicabilité entre les sexes. Tous les personnages, à des degrés divers, en sont bêtes ou mal équarris, à l'exception du jeune garçon qui promène au milieu d'eux, tel un visiteur d'une autre planète, sa solitude de petit génie rationnel. Ils sont bêtes, et ils souffrent ; ou font souffrir. Certains rêvent éveillés. Ils sont idiots mais attachants. Et traversés parfois de lueurs. Le regard impitoyable du cinéaste se colore d'affection et enregistre des nuances pathétiques. Blier donne tort à Malraux qui, à la question : « Pourquoi n'y a-t-il jamais d'imbéciles dans vos romans ? », répondait (je cite de mémoire) : « Vous trouvez qu'il n'y en a pas assez comme ça dans la vie ? »

Préparez vos mouchoirs est une étude tout à fait nouvelle des rapports ambigus, complexes, mouvants, entravés, qui s'établissent entre l'intelligence, la sensibilité et la bêtise.

(Janvier 1978)

LA HAINE QUI TREMBLE AU BORD DE L'AMOUR

Une petite ville italienne au début du siècle, où l'Église toute-puissante régit les mœurs et les consciences. Une femme frustrée, délaissée par son mari, auteur de libelles anarchistes. Soupçonné de meurtre, le mari disparaît, et la femme, libérée, découvre la passion. Le mari reviendra vers cette femme nouvelle, qu'il n'avait pas su comprendre.

Ce bref résumé de l'intrigue pourrait laisser croire que *La Maîtresse légitime* s'inscrit dans la longue liste des films politiques, revendicateurs et féministes qui prennent les écrans pour des chaires magistrales. Il n'en est rien.

L'objet de *La Maîtresse légitime* n'est pas une démonstration d'ordre théorique et général. C'est, à partir d'éléments qui pourraient en effet appuyer une thèse, l'approfondissement psychologique d'un drame délibérément présenté *comme un cas particulier*.

Le réalisateur, Marco Vicario, est formel : son film ne traite en aucune façon de l'émancipation des femmes. Il ajoute : « Je pense avoir montré que certains problèmes liés à l'émancipation de la femme restent ceux-là mêmes qui existaient il y a soixante ans. »

Il aurait pu aussi bien dire : qui existaient il y a six cents ans. Ou encore : qui existeront dans un siècle. La permanence de ces problèmes, ainsi perçue et affirmée après beaucoup plus de soixante ans de « lutte », prouve de la part de Vicario une lucidité assez rare aujourd'hui.

Hormis quelques connotations datées, d'ailleurs savoureuses, *La Maîtresse légitime* pourrait donc se situer à n'importe quelle époque. Reprenons l'histoire.

Luigi (Marcello Mastroianni), quand il ne rédige pas des essais sur l'avenir de la société, est négociant en vins. Sa vie se passe en voyages. Sa femme Antonia (Laura Antonelli), qui ignore tout de son activité intellectuelle, se plaint qu'il l'abandonne. Pâle, névrosée, elle ne quitte plus son lit. Un seul lien entre ces deux étrangers : une très jeune femme, Clara (Annie Belle), confidente d'Antonia et maîtresse de Luigi. L'imposture à l'état brut.

Un crime, auquel Luigi se trouve mêlé, l'oblige à disparaître. Il s'arrange pour faire croire à sa mort et revient se cacher dans une maison située en face de la sienne, d'où il peut épier, derrière les volets clos, tout ce qui se passe chez lui.

Antonia se lève. Elle prend en main les affaires de son mari. Elle visite la clientèle. Et, au cours de ses tournées, elle découvre

la vraie personnalité de Luigi : ses maîtresses, ses écrits, son imprimerie. Elle comprend à quel point il la tenait pour quantité négligeable. Elle décide de se venger.

Elle se donne à des hommes de passage, sans rien éprouver. C'est un petit médecin assez falot qui, par ses attentions et la communication immédiate qu'il établit avec elle, la révèle à elle-même. Elle le reçoit en sa demeure.

Derrière les volets, crevant soudain de souffrance et de rage, son mari assiste à leurs ébats. Il n'est pas un spectateur mâle qui ne souffre avec lui, de voir cette femme entre des bras médiocres, pâmée dans la nullité, ou se livrant à de misérables débauches.

En quoi *La Maîtresse légitime* est un film d'homme, et d'homme latin, pour les hommes. Et qui leur arrache la peau. Par des images d'une extrême crudité sexuelle (le film est interdit aux mineurs), on y prend la mesure des abîmes respectifs – et sans rapport – de l'homme et de la femme, et de l'intolérable qu'il y a à voir une femme attachante s'y plonger.

Enfin, *La Maîtresse légitime* est l'histoire d'un grand amour conquis à travers l'enfer. Car Luigi et Antonia vont se retrouver, dans une des plus belles scènes de la littérature sentimentale. Elliptique, pudique, muette, lourde de tout le passé qu'on a subi, riche de tout l'avenir qu'on devine. Quelques secondes pour montrer que la haine amoureuse ne cesse pas de trembler au bord de l'amour qu'elle saccage. Un mot, un geste suffisent pour qu'elle y bascule à nouveau, comme dans une herbe de printemps. Ce que Luigi et Antonia ont à se dire, maintenant, passe toute possibilité d'expression. Sauf le regard.

(Mars 1978)

LA CHAMBRE ARDENTE

La Chambre verte est une histoire d'amour, comme tous les films que Jean Gruault et moi avons écrits ensemble. Il s'agit cette fois encore de montrer des déchirements affectifs et aussi la lutte qui se livre en

nos cœurs entre les sentiments provisoires et les sentiments définitifs.

Cette distinction entre les sentiments établie par François Truffaut paraît assez surprenante aujourd'hui, surtout par la brutalité de sa formulation. Les psychologues modernes nous ont submergés de descriptions de sentiments mouvants, changeants, moirés, ambigus, précaires – bref, informes. À les en croire, le cœur humain serait une sorte de passoire.

La Chambre verte invite à y voir plutôt un tabernacle. L'amour, dans ce film, est envisagé comme un sentiment sérieux qui, par principe, engage l'être tout entier et pour toujours. Non comme une pulsion aboulique et irresponsable, soumise aux aléas d'une subjectivité qui bafouille et aux hasards de la conjoncture. En ce sens, *La Chambre verte* est un film profondément « réactionnaire », c'est-à-dire qui *réagit* contre l'air du temps, c'est-à-dire lucide, moral et solitaire.

L'époque où se situe l'histoire, quelques années après la Première Guerre mondiale, importe beaucoup : pour la compréhension du personnage principal. Julien Davenne est revenu indemne de l'hécatombe. Tous ses amis ont été tués. Il est hanté par leur mort.

Spécialiste des notices nécrologiques, il est rédacteur au *Globe*, journal dont plus personne ne se rappelle l'existence, à part ses vieux abonnés, qui disparaissent les uns après les autres. Par certains échanges de dialogue, on apprend qu'il aurait pu mener une vie moins effacée, mais qu'il a volontairement renoncé à utiliser ses dons. En fait, il se survit depuis que sa jeune épouse est morte. Et seulement pour entretenir son souvenir.

Julien Davenne, en effet, a entrepris de ressusciter le culte des morts, autrefois si vivace dans toutes les civilisations. Seul, pense-t-il, le souvenir que l'on garde d'un mort permet à celui-ci de ne pas mourir tout à fait. Métaphore ou réalité d'ordre spirituel ? Le film n'est pas très explicite à ce sujet. Il est possible

que, de plus en plus envahi et pour ainsi dire vampirisé par son idée fixe, Julien soit passé insensiblement de la métaphore à la croyance.

La rencontre d'une jeune femme, Cécilia, en proie elle aussi à de tristes souvenirs, va modifier le cours de sa vie. Lui, si isolé dans ses décors de film d'épouvante, va en faire une complice. Bien qu'il s'obstine à songer exclusivement à la défunte, il s'attache à Cécilia sans le savoir. Il lui propose d'être, en même temps que lui, la gardienne d'une chapelle qu'il a fait restaurer pour la célébration de son culte macabre.

Par malheur, il découvre que Cécilia a été la maîtresse d'un homme récemment tué dans un accident et qu'il haïssait. Qu'il continue, d'ailleurs, de haïr comme il continue d'aimer sa femme. Il rejette alors Cécilia et s'enferme davantage en lui-même. Jusqu'au jour où elle lui écrit qu'elle l'aime. Mais trop tard : Julien, malade, ayant refusé tout soin, accourt à la chapelle ardente, illuminée de cierges qui figurent chacun un mort aimé. Il expire dans les bras de Cécilia. Celle-ci, le visage en larmes, allume un dernier cierge.

Quoique tout le sujet du film tourne autour du souvenir, donc du passé qui en est la matière, il ne s'agit nullement d'un exercice de mémoire, d'une tentative de résurrection du vécu, à la recherche de justifications et d'éternisation fictive. Bien au contraire, le héros pose le passé comme indissocié du présent. Il vit dans la mort des autres comme dans sa propre vie, entretenant avec eux des relations émotionnelles : amour, haine, pitié, pardon.

Folie ? Si l'on veut. Il est permis d'y entendre également comme une confidence et d'y percevoir une nostalgie : celle des sentiments forts et de la fidélité qu'ils postulent. C'est la morale de *Tristan et Iseut* que l'on conte ici, avec son philtre d'éternité. Et cette morale est si belle, et ses conséquences si déchirantes, qu'on en oublie le caractère morbide de l'anecdote pour n'y plus distinguer qu'une parabole.

Que son interprète en soit François Truffaut lui-même

n'ajoute à la confidence que plus d'intimité. « Comme une lettre écrite à la main, dit-il, par rapport à une lettre dactylographiée. »

(Avril 1978)

DE L'ORDRE ET DU DÉSORDRE

Septième film de Woody Allen[1], *Intérieurs* rompt de manière radicale avec le climat et le style de ses précédentes réalisations[2]. Au comique de dérision bavard (et, avouons-le, très modérément drôle) engendré par un pessimisme masochiste, succède une tragédie rigoureuse qui, paradoxe, pourrait amorcer un progrès de l'équilibre et même – qui sait ? – entrouvrir une fenêtre sur le goût de la vie.

Ève (Geraldine Page), femme d'une soixantaine d'années, arrive chez sa fille Joey. D'une randonnée exténuante chez les antiquaires, elle rapporte un vase qu'elle pose sur un meuble. Elle évalue l'effet produit, ôte la lampe… En quelques plans, quelques échanges de phrases, nous avons déjà beaucoup appris.

Le décor est planté, les personnages en place. L'histoire va se dérouler, linéaire, mais riche à chaque seconde d'implications, d'arrière-plans, d'épaisseur humaine, c'est-à-dire de substance. Et d'une substance claire.

Ève pourrait prendre pour devise les vers de Baudelaire : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. » À condition de remplacer, peut-être, « volupté » par « dignité ». Elle a construit autour d'elle un univers à la mesure de son exigence esthétique, qui est aussi une morale. Son mari, Arthur, et ses filles,

1. Écrit en 1978.
2. Rappelons-en les titres : *Prends l'oseille et tire-toi*, *Bananas*, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander*, *Woody et les robots*, *Guerre et amour*, *Annie Hall*.

Joey, Renata et Flyn, avant de s'envoler de la cage, ont participé à cet ordre au même titre que le mobilier, les nuances des tissus.

Et un jour, d'un de ces « mouvements » que Baudelaire haïssait, Arthur a « déplacé les lignes ». Il a décidé de quitter le domicile conjugal. Coup terrible pour Ève, qui espère néanmoins son retour. Elle ignore qu'il souhaite épouser Pearl, une veuve douée d'un solide appétit de vivre. Ses filles, elles, la rencontrent et assistent au mariage.

Pearl est le seul personnage réellement positif d'*Intérieurs*. Ève est fascinée par un ordre minéral qui ressemble à la mort – et qu'elle rejoindra. Arthur fuit ses responsabilités et ne sait pas s'imposer, sauf par sa capacité financière. Les filles tournent en rond dans leurs problèmes : Joey, jalouse du pouvoir créateur de Renata ; celle-ci en proie au vertige de la page blanche, de l'incommunicabilité et de la mort ; Flyn, petite actrice déçue qui joue des panouilles à la télévision ; les unes et les autres cohabitant péniblement avec des hommes sans étoffe ni caractère. Un rôle délicat leur échoit : évoluer entre leurs parents, complices du père tout en le désapprouvant plus ou moins, soutien moral de la mère – avec des moyens différents : faut-il lui apprendre la vérité ou l'encourager à espérer ?

Lorsque Ève apprend que sa solitude est définitive, elle calfeutre toutes les ouvertures de son appartement, ouvre le gaz et, vêtue d'une robe noire, s'allonge sur un canapé. Scène admirable par l'alliance de sa théâtralité et d'une étonnante économie de moyens. Mais la tentative échoue. Ève est en sursis.

Il lui faudra attendre sa première rencontre nocturne avec la mer – cette mer que Pearl, avide de soleil, préfère « vulgairement » à la visite des églises – pour abolir son désespoir dans les plis d'un linceul immuable, ultime aboutissement de l'ordre qu'elle avait toujours voulu imposer.

S'enfonçant dans les vagues à sa suite pour tenter de l'en arracher, Joey manque de se noyer elle aussi. Sauvée *in extremis*, elle est ranimée par Pearl, l'intruse, la rejetée. Et l'on verra, près du cercueil de leur mère, les trois filles successivement

s'arrêter, chacune avec sa réaction spécifique, résumé fulgurant de sa personnalité. Scène incroyable, encore une fois par sa simplicité, sa clarté discursive, son évidence psychologique.

Anticipons sur le dernier plan : les trois filles qui regardent à travers la fenêtre. Rien n'est encore gagné, mais rien ne sera non plus comme avant.

Car le film, dont le titre joue sur les différents sens d'« intérieur » : décoration d'intérieur (l'obsession d'Ève), l'intériorité des êtres, l'intérieur d'une maison par opposition à son environnement, est une perpétuelle confrontation entre le dedans et le dehors. Ou, comme diraient certains, une dialectique. Nous y reviendrons.

L'ordre établi par Ève est un huis clos que vient bouleverser, de l'extérieur, l'irruption de Pearl. Les filles, à des degrés et selon des modes divers, sont enfermées en elles-mêmes. Joey, la plus sensible peut-être, ne s'extériorise jamais. Renata perçoit le monde comme étranger, hostile et glacé. Quant à Flyn, elle « rentre » toujours quelque part : à la maison, ou dans sa voiture, autre refuge.

L'économie et la densité des scènes d'intérieur, parfois coupées d'un plan de nature : branches d'un arbre, vagues, pourraient faire penser au cinéaste japonais Ozu si le propos n'était pas exactement inverse : il ne s'agit pas de rendre sensible ce qui relie l'homme au monde, mais de souligner une coupure.

Thèse : l'homme d'aujourd'hui, enfermé en lui-même, dans sa culture, dans ses refuges ; antithèse : le monde, la nature, les autres ; synthèse : celle, tragique, de la mort d'Ève enfin unie aux éléments. Ou celle, fragile, mais ouverte, des filles rassemblées derrière la fenêtre.

Profusion d'un film qui est pourtant simple et beau comme *Le Lys brisé* de Griffith.

On a cité Bergman à son propos, sans doute parce que Woody Allen n'a jamais caché son admiration pour le cinéaste suédois. Davantage d'air, pourtant, circule entre les êtres dans *Intérieurs*. Leurs rapports sont moins étouffants. Surtout, pour

être aussi sobre, la mise en scène d'*Intérieurs* se révèle plus riche. De Bergman, la mémoire retient pour l'essentiel des moments d'intensité psychologique fondés sur la situation, le dialogue et les visages. Ainsi, dans *Sonate d'automne*, certains assauts menés par la fille contre sa mère. D'*Intérieurs*, en revanche, des plans demeurent où l'organisation des volumes dans l'espace, de la lumière et des ombres, l'attitude ou les gestes des acteurs, la qualité des sons ou des silences, l'angle de prise de vue composent avec la durée et ce que l'on a déjà assimilé du film, un système de significations plus large, plus symphonique.

Dans l'ordre froid imposé par Ève à son décor, sa vie, son éthique, et qui sert peu ou prou de référence à toute la famille, Pearl, la rivale heureuse, introduit son désordre naturel. Nous assistons au combat entre une culture asphyxiant la nature et une nature non enrichie par la culture. Face aux filles qui pincent les lèvres et croient que, hors de l'art et de l'intelligence – même vécus en demi-solde –, il n'est point de salut, les chairs opulentes de Pearl débordent d'une santé rustique. Ève et ses trois filles vivent recluses en elles-mêmes, en leur maison, prisonnières de leur univers. Pearl s'ouvre, s'offre, à la danse, à la musique de la lumière.

C'est elle qui, bouche à bouche, ressuscite Joey après son ultime tentative pour arracher sa mère à la fureur des vagues. Action profondément symbolique : Ève entraîne vers la mort, Pearl insuffle la vie.

Étrangeté d'un film où l'intellectuel mal dans sa peau, hanté par le néant, semble exorciser ses démons et choisit pour cela de faire luire un rai lumineux dans la nuit d'une marche funèbre. Après la mise en bière de leur mère, cordon ombilical tranché, les trois filles dans leur maison regardent ensemble, disions-nous, à travers une fenêtre. Elles regardent à l'*extérieur*.

(Décembre 1978)

MISE EN ONDES D'UN CAUCHEMAR

Arnaud de Maule (Sami Frey), riche oisif et savant bricoleur, effectue dans son château des recherches sur des ondes permettant de manipuler les humains à distance. Son expérience intéresse une mystérieuse secte à la conquête du pouvoir. Se sentant surveillé, il fait appel à un détective privé aux longs cheveux blonds : Claude Alphand (Catherine Deneuve), experte en karaté, maniement de revolver et séduction en tout genre – masculin, féminin. Après d'extravagantes péripéties, celle-ci mettra tout le monde à la raison, savant y compris, et détruira l'invention diabolique.

Sur ce sujet de bande dessinée, dont le seul aspect sérieux et original est l'envahissement d'une civilisation par les techniques d'enregistrement sonore, Hugo Santiago a réalisé avec des moyens purement naturels un vrai film fantastique, dont le titre, *Écoute voir*, annonce à la lettre le contenu. L'angoisse y naît, non pas des événements, plutôt du genre burlesque, mais de la mise en scène, de la bande son et de l'utilisation des objets. La caméra cadre les êtres et les décors, enregistre les bruits, s'en approche, les fait surgir de telle sorte que leur extrême pesanteur concrète, leur présence matérielle deviennent cauchemar.

Ce cinéaste ferait peur en filmant un verre à dents.

Assistant de Robert Bresson pendant sept ans et ancien collaborateur de Jorge Luis Borges, il a retenu deux leçons : du premier, l'importance du son dans l'image (qu'on se souvienne du *Procès de Jeanne d'Arc*, par exemple). Et du second, une certaine manière de montrer les choses telles qu'elles sont, mais dans un univers parallèle. Souhaitons-lui de trouver un scénariste.

(Février 1979)

LE JOLI VILLAGE D'ÉTIENNE PÉRIER

« J'en ai raté des trains ! », s'exclame le juge Noblet, évoquant la stagnation de sa carrière. Personnage qui commence à devenir traditionnel dans le cinéma français, ce « petit juge » proche de la retraite, modeste, effacé, intègre et obstiné, arrive dans un village, *Un si joli village* : Favières, pour y mener l'instruction d'une affaire fort délicate.

Patron d'une tannerie qui fait vivre le village, Bertin a tué sa femme lors d'une violente dispute. Il compte épouser sa jeune maîtresse Muriel, l'institutrice, qui attend de lui un enfant. Refusant de croire à une fugue, version que tente d'accréditer Bertin, la belle-sœur de celui-ci a mis en marche l'appareil judiciaire.

Le juge s'aperçoit vite que Bertin peut compter sur l'appui de tous les habitants de Favières, maire et député de la circonscription en tête, qui redoutent la fermeture de la tannerie. Ce qui ne manquerait pas de se produire si son patron était inculpé et incarcéré. Noblet se heurte également aux « suggestions » de ses supérieurs, eux-mêmes « conseillés » par Paris.

Pourtant, il s'acharne. Il entend incarner une justice pure de contingences. Mais on devine aussi en lui un désir de revanche, non pas contre la réussite d'un autre, contre un type de caractère qu'il ne possède pas, mais contre son propre destin. Rien de la bassesse revendicative des médiocres dans l'attitude de ce Sancho qui devient Don Quichotte pour finir en beauté.

Les intérêts en jeu, y compris ceux, vitaux, de deux cents ouvriers et de toute une région menacée d'asphyxie, l'emportent sur la rigueur du juge. Malgré un dossier nourri et le corps retrouvé de l'épouse, un non-lieu est prononcé.

Noblet remporte quand même une victoire : Muriel quitte le pays, emportant en elle l'enfant tant désiré de Bertin. Prévenu au dernier moment, celui-ci court à la gare… Pour voir le train s'ébranler. Comme si souvent le petit juge, le seigneur de Favières pour la première fois « rate le train ».

Mais ce n'est pas de cela, qui serait une revanche misérable, que se satisfait Noblet. C'est – et il ne se prive pas de le dire à son adversaire – de l'idée que, s'il avait été jugé selon la justice, Muriel serait sans doute restée.

Ce conflit entre la justice et l'intérêt social, relayé par les intérêts privés et politiques, est traité de manière exemplaire par Étienne Périer. L'intelligence des conduites humaines y atteint un point extrême d'objectivité où, comme dans les grands films-procès de Preminger, tout le monde a raison en même temps.

Il pose le problème de la nature même de la justice : permanente et transcendante, ou bien soumise à l'évolution des temps. Se débarrasser d'une épouse revêche et stérile est-il plus grave que tuer un village ? Le Code pénal a été élaboré à des époques où cette dernière éventualité ne se présentait pas. Titre du livre de Jean Laborde qui a inspiré le scénario du film : *Le Moindre Mal.*

D'autres qualités font de ce film une réussite : un découpage économe et précis, auquel on reprochera juste un ou deux raccords trop elliptiques, survenus peut-être au montage. Une sensibilité au décor (pierres ensoleillées, mobilier, sous-bois…). Une restitution sans folklore de l'atmosphère villageoise.

Et surtout deux comédiens de tempérament opposé mais d'aussi grand talent : Victor Lanoux, beau spécimen de patron féodal et paternel, « grande gueule », sanguin, malin, maître après Dieu, et Jean Carmet, le petit juge. Duo d'une vérité crue que viennent étayer les seconds rôles, croquis étonnants de réalisme qui égalent en saveur les seconds rôles des films de John Ford ou de Jean Renoir.

(Mars 1979)

L'ÉTERNEL RETOUR DE L'HISTOIRE

Prova d'orchestra a dominé, et de très haut, un festival de Cannes particulièrement malheureux cette année, comme la plu-

part du temps, dans ses choix et ses récompenses. Hors compétition, le film de Fellini ne pouvait être primé. Dans la course, il est plus que probable qu'il ne l'eût pas été davantage. Il a provoqué et va susciter encore, encouragées par le metteur en scène lui-même, assez d'interprétations équivoques pour qu'il ne soit pas superflu de redire son extrême simplicité et sa rigoureuse netteté.

Filmée par une équipe de télévision, une répétition d'orchestre va avoir lieu dans une crypte désaffectée. Les musiciens s'installent. Ils racontent qui leurs souvenirs, qui leurs rapports avec l'orchestre.

Le chef arrive, Allemand, autoritaire et sarcastique. Il se heurte aux lois syndicales, à la fonctionnarisation du métier d'artiste (faire ce que bon vous semble avec les mêmes avantages que les damnés de la terre), aux querelles intestines, au laisser-aller. Jouer correctement *Au clair de la lune* dans ces conditions relèverait du miracle. La pause obligatoire nous entraîne dans ses confidences, plutôt désabusées.

Lorsqu'il revient à son pupitre, la contestation permanente et larvée a fait place à l'anarchie. Une sorte de Mai 68 se déchaîne, dont les grotesques convulsions et les slogans dérisoires démontrent à l'envi qu'il n'y a rien à attendre du désordre.

Des grondements annonciateurs, auxquels personne n'avait prêté attention, révèlent soudain leur origine : une brèche s'ouvre dans un mur, pratiquée par une boule de démolition. Les instrumentistes, à demi ensevelis sous les gravats, sont frappés de stupeur.

Cette boule mystérieuse, *deus ex machina* au sens historiquement scénique de l'expression, constitue la seule faiblesse du film. Elle facilite la démonstration sans que Fellini se donne la peine de la justifier autrement que par la signification symbolique. Détail mineur.

Naguère conspué, récusé, oublié, le chef se lève. Il demande qu'on l'aide à redresser son pupitre. Chacun regagne sa place avec son instrument. La répétition peut continuer. Et voici que le chef lance à présent ses ordres sur un ton de plus en plus

comminatoire… et germanique. « J'aurais absolument préféré ne pas parler de ce film, déclare Fellini. Je n'en parlerai que pour dire les raisons pour lesquelles il me semblerait juste de n'en pas parler. »

Programme qu'il applique à la lettre, dans divers entretiens où, avec une malice que ne semblent pas avoir perçue ses interlocuteurs, il se dérobe à toute explication sérieuse.

Tantôt son film est un « apologue éthique », une leçon de morale individuelle, tantôt il s'adresse à l'inconscient, tantôt c'est une simple… répétition d'orchestre. *Prova d'orchestra* n'est jamais, en tout cas, dans les propos de son auteur, ce qu'il est en réalité, avec une clarté aveuglante : une fable essentiellement politique, qui aurait pu être écrite par Jean Cau, sur l'éternel retour de l'Histoire et l'obligatoire reprise en main des sociétés ébranlées par la chienlit révolutionnaire.

Thème bien connu, expérience millénaire, mais qui s'imprègne d'une fraîcheur nouvelle dans le viseur d'un Fellini sans doute exaspéré par la décomposition de l'Italie. Et peut-être aussi par les difficultés qu'il rencontre dans son propre travail. On n'a pas oublié par exemple que les exigences abusives des syndicats de l'industrie cinématographique italienne ont fait échouer d'importants projets de coproduction[1].

Prova d'orchestra serait ainsi le lieu d'une double transposition : de la situation individuelle d'un créateur et de celle d'un pays, voire d'une civilisation tout entière, dans l'effigie symbolique d'un orchestre. Lieu situé à mi-chemin du problème particulier et du problème général.

Les images parlent d'elles-mêmes. Entre l'aristocrate qui commande et le troupeau qui beugle, Fellini a *physiquement* choisi, même s'il ne dissimule rien de la tournure des événements. Il affirme la nécessité d'un ordre et d'un chef, en même temps qu'il évoque « le danger potentiel qu'il recèle ».

1. Cottafavi en fut notamment la victime et ce fut une des raisons pour lesquelles il se tourna définitivement vers la télévision.

Message qui ne va pas sans déconcerter les manichéens du « sens de l'Histoire ». « Ce film, a déclaré M. Pertini, président de la République italienne, n'est ni progressiste ni réactionnaire. Il est vrai. »

(Juin 1979)

L'ÂME DU VIN

Rue du Pied-de-Grue : comment raconter cette histoire ? Il n'y en a pas : des embryons de scénario passent, noyés dans une vapeur. Mais pas n'importe laquelle : celle du muscadet qui monte au cerveau, mêlée à un petit cépage rouge de pays pour faire bonne mesure.

Dans la bonne ville de Nantes, cinq personnes cohabitent tant bien que mal dans un appartement vieillot : le père (Philippe Noiret), poivrot aimable et écrivain velléitaire, qui tente depuis des années d'achever son roman. Sa jeune femme, Italienne épousée en secondes noces, qui se demande ce qu'elle fait là. « Tonton », l'oncle du père, aussi porté que lui sur la bouteille, et qui bricole des pendules. « Mémé », Italienne comme sa bru, parce que dans la famille les hommes épousent des Italiennes de toute éternité. Et le fils du premier lit, Albert, dit « Mozart », car son père s'est mis dans la tête d'en faire, à l'âge de vingt-sept ans, un enfant prodige.

Il convenait d'insister sur l'identité des personnages : l'histoire, c'est eux plus l'atmosphère. S'y ajoutent Lulu (Pascale Audret), prostituée ambitieuse et au grand cœur, deux professeurs de piano et un étonnant commissaire de police, frileux, emmitouflé de cache-nez : Jacques Dufilho.

Albert, rebelle au solfège, repousse les assauts de sa belle-maman, mais succombe au charme de Lulu, comme son père. Les professeurs de piano tombent l'un après l'autre dans la Loire, poussés par leur destin sous les traits éméchés du père de

Mozart scandalisé qu'ils n'aient pas su faire éclore le génie de son fils.

Le commissaire enquête en grelottant et en tisonnant son poêle. Lulu va faire fortune à Lourdes. Un concert dans l'église de la paroisse, avec Albert en vedette, secondé par un tourne-disque, une réception littéraire où personne ne vient, sauf, pour son malheur, le second professeur de piano, constituent les points culminants de cette épopée saugrenue qui tangue comme *Les Amours jaunes* de Corbière, et attend on ne sait quoi, comme Godot.

C'est parfaitement délicieux pour peu qu'on s'ouvre sans préjugé à une forme de poésie provinciale, acide et chaleureuse à la fois, trempée d'alcoolisme bon enfant. Les spectateurs qui exigent un scénario bien construit, une histoire dotée d'un sens visible, un message moral ou politique, devront de toute évidence s'abstenir.

Les autres se délecteront à écouter un dialogue très élaboré dans sa titubation, tantôt légèrement « décalé » comme celui des poètes, tantôt d'un réalisme de magnétophone qui, à force de haute fidélité, confine à l'absurde. Les comédiens sont tous merveilleux d'authenticité cocasse, y compris Pascale Audret dont le jeu évoque une Delphine Seyrig qui ferait le trottoir.

« De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'impair », disait l'auteur de l'*Art poétique*. La production nantaise du film de Grand-Jouan s'appelle « Werlaine and C° ».

(Novembre 1979)

THE BIG SAM

En cette année 1980, le jury cannois a couronné un vétéran des grandes fresques et un brillant chorégraphe. En négligeant un cinéaste de génie : Samuel Fuller. De tous les films en compétition, *The Big Red One* était le plus grand.

De nouveau, enfin, le vrai cinéma américain, plus jeune, plus proche des hommes que jamais, stupéfiant d'invention perpétuelle, d'audaces vraies, de violence virile et de fraternité. La guerre, non pas regardée à travers le télescope brouillé d'un mythomane, mais telle qu'elle est au ras du sol, des mines qui sautent, du casque trop lourd, des petites lâchetés et des héroïsmes quotidiens, épopée de poussière, de sueur et de boue où il s'agit de survivre pour vaincre et de vaincre pour survivre.

The Big Red One, l'un des plus beaux films de guerre qu'on ait tournés : « Mes précédents n'en étaient que l'ébauche », affirme le cinéaste. S'égalant sans effort aux meilleurs de Raoul Walsh, *Les Nus et les Morts* par exemple, le film du grand Sam déborde Allan Dwan, ridiculise Coppola (*Apocalypse now*) et opère une synthèse de la plupart des thèmes inhérents au genre – à l'exception des thèmes sentimentaux sciemment rejetés par Fuller : nostalgie du foyer, photo serrée dans le portefeuille – et il en renouvelle la narration.

Le scénario renonce, en effet, à toute intrigue centrée sur une situation, un caractère, une action, voire une bataille, un lieu, un itinéraire, un haut fait légendaire, pour se délier dans le carnet de route elliptique et stendhalien d'un Fabrice del Dongo assailli par le détail immédiat.

> – Mon histoire, dit Fuller, n'a rien à voir avec le style héroïque habituel. Un groupe d'hommes se bat comme une machine, et la machine rencontre la machine. Bien. En fait, c'est la mort en marche, et quand la mort se bat contre la mort, qui gagne ? Qui perd ?

Une recrue expire dans les bras de son sergent, après avoir criblé son agresseur. Il halète :

– Est-ce que j'ai tué celui qui m'a tué ?

– Oui, répond le sergent.

Le soldat meurt, apaisé. Rien de plus terrible, de plus juste, de plus déchirant, en moins de mots, n'a jamais été dit dans un film de guerre.

Durant le dernier conflit mondial, Samuel Fuller a servi

dans le régiment dont il retrace l'histoire, telle qu'il l'a lui-même vécue en Afrique du Nord, en Sicile, en Normandie, en Belgique et en Tchécoslovaquie. Ce film est son journal.

The Big Red One raconte l'odyssée de quatre jeunes soldats (dont le narrateur) et de leur sergent. Vétéran de 1918, celui-ci est interprété avec toute la rugosité fermée qui convient, écorce occasionnellement fendue d'éclairs d'humanité, par un Lee Marvin qui trouve ici le rôle le plus approprié de sa carrière à la psychologie suggérée par son apparence physique.

Si la maîtrise de sa mise en scène des champs de bataille est supérieure à celle de n'importe quel jeune réalisateur actuel, Fuller, âgé de soixante-neuf ans, se confirme en outre comme le seul maître de la guerre urbaine. Et telle opération de nettoyage d'un village, par une escouade qui progresse d'angle en angle de muraille pour liquider les francs-tireurs, évoque dans sa clarté et sa fluidité tactiques la fabuleuse séquence d'ouverture de *Verboten* rythmée par le premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven. « Je ne me permets aucune foutaise intellectuelle », déclare encore l'auteur.

Voilà qui n'arrangera guère les affaires de *The Big Red One*, par les temps qui courent.

(Mai 1980)

ENCORE BRAVO !

Voilà un film, *Charlie Bravo*, qui est loin de laisser indifférent, qui contient du mauvais et du meilleur et dont il est bien embarrassant de rendre compte sans tomber dans la caricature.

Disons d'emblée que Claude Bernard-Aubert, à cinquante ans, et après une vingtaine de films pornographiques (sous le pseudonyme de Burd Tranbaree), maîtrise beaucoup mieux son propos et ses images qu'au temps des *Tripes au soleil*, tout en conservant sa volonté d'aller jusqu'au bout d'une certaine forme de sincérité provocante.

« Charlie Bravo » est le nom d'une opération de dernière minute, montée par l'état-major français, entre la chute de Diên Biên Phû et l'armistice, pour récupérer une infirmière prise en otage. Et aussi pour occuper le terrain, abuser l'ennemi sur l'état réel de nos forces avant le cessez-le-feu.

Les habitants du village où l'infirmière est détenue doivent être supprimés pour assurer au commando le maximum de chances de rentrer à bon port.

L'opération réussit, le village est rasé, et la douzaine de soldats, lieutenant en tête, amorcent le trajet de retour à travers un pays infesté de Viets.

Leur tombe alors du ciel (au sens littéral, puisqu'il est parachuté) un journaliste censé probablement incarner Bernard-Aubert lui-même, qui s'est trouvé sur le théâtre des opérations dans des circonstances qu'il prétend analogues.

Le commando sera décimé avant l'heure fatidique de la fin des combats.

Un extrême anachronisme sous-tend le film, à savoir : l'accusation d'injustice à l'encontre de la guerre livrée par les Français. Certains esprits lucides ont toujours su – et, depuis quelques années, personne, même parmi les ludions et les culbutos les plus écervelés de notre intelligentsia, ne peut plus ignorer – à quoi devait nécessairement aboutir la victoire des communistes indochinois.

Dans cette perspective, *Charlie Bravo* est l'un des rares saluts[1] au génocide khmer et à l'instauration d'un ordre « goulagien » dont on ne s'évade qu'en se jetant à la mer[2]. Nos soldats, en effet, y sont montrés comme n'importe quels soldats de n'importe quelle entreprise coloniale, ce qui ne fut pas à proprement parler le cas. Que la « paix » de Genève ait

1. Un autre fut celui, mémorable, de S. de Beauvoir, en 1979, dans un film de Josée Dayan. (2009.)

2. Tout est fait à présent par le Grand Tartuffe politico-médiatique, si soucieux du devoir de mémoire quand il ne coûte rien, pour faire oublier ce « détail ». (2009.)

engendré infiniment plus de victimes et d'abominations que notre guerre ne semble pas altérer la vision du cinéaste.

On remarquera aussi l'erreur singulière qu'il commet lorsqu'il croit présenter un protagoniste positif en la personne du journaliste.

Celui-ci, photographiant, prenant des notes, arrachant des confidences à une poignée d'hommes qui luttent pour leur vie dans des conditions où toute réflexion morale et politique devient obscène, est en réalité le seul personnage complètement odieux de l'affaire. Il est vrai que le lieutenant lui dit son fait.

Ces réserves exprimées et dont certaines sont majeures, le film peut aussi s'examiner sous l'angle du cinéma et de la dramaturgie.

Une étrange coïncidence veut qu'il soit contemporain de *The Big Red One* de Samuel Fuller, et qu'il porte un regard assez voisin sur la guerre. Ce qui lui était reproché tout à l'heure : l'objectivité devant l'horreur – n'importe quels soldats, n'importe quelle guerre –, se transforme alors en vertu de créateur développant l'équation d'un drame.

À l'actif du film, on note un sens de l'action, des péripéties du combat, du décor, qui n'est pas indigne des exemples américains. À condition que les héros se taisent. Car, dès qu'ils commencent à parler, on frôle la catastrophe.

Non seulement le dialogue de Pascal Jardin donne dans le travers dénoncé par Fuller : énoncer des banalités « profondes » sur la guerre entre deux rafales de mitrailleuses (« foutaises intellectuelles » dont se gausse le metteur en scène de *The Big Red One*), mais encore il est terriblement mal dit. Par une curieuse dissociation, les comédiens ont des gestes vrais, mais ils parlent faux.

Quelques belles scènes, très dures, rachètent ces défauts d'un film qu'il faut voir et qu'il ne faut pas voir, pour toutes ces raisons.

(Juillet 1980)

LES SPÉCIMENS DE PIALAT

Lorsque Emmanuel Kant énonça : « Le beau est la splendeur du vrai », il n'aperçut peut-être pas le double sens de sa proposition et qu'elle engendrerait une certaine confusion dans les arts. Car on peut, au choix, l'entendre comme une affirmation de la beauté du vrai quel qu'il soit : une charogne serait belle sur une toile, parée de tous les attributs du vrai. Et, de celle de Baudelaire, peut-on réellement affirmer qu'elle est belle ? Ou comme une sélection, une exhaustion, dans le vrai, de ce qui est splendeur. La phrase de Kant signifie alors qu'il n'y a pas de beauté hors du vrai, mais n'implique nullement que toute vérité soit belle.

Une telle réflexion vient à l'esprit, je dirais : nécessairement, au spectacle de *Loulou* de Pialat, présenté au dernier festival de Cannes qui l'a injustement dédaigné.

Une petite bourgeoise (Isabelle Huppert), mariée à un publicitaire de faible envergure (Guy Marchand), tombe dans les bras d'un gentil loubard de vingt-huit ans (Gérard Depardieu) habité d'une sainte horreur du travail et doué de capacités exceptionnelles dans le domaine qui semble le plus retenir l'attention de la dame.

C'est à peu près tout ce qu'on peut dire du scénario, riche de petits détails qui donnent sa consistance au film, mais seraient fastidieux à raconter.

Une humanité larvaire, amibienne, animée de pulsions élémentaires et incontrôlées, est ici décrite par le menu avec la précision d'un biologiste, l'œil collé au microscope.

On a rarement peint avec autant d'exactitude les réactions animales, les caprices sensuels, l'incohérence de comportement de certaines femmes qui se jettent de Charybde en Scylla et déchirent une toile d'araignée pour glisser dans une souricière, en détruisant tout autour d'elles avec une innocence bovine.

En ce sens, *Loulou* est certainement l'un des films les plus misogynes qui aient jamais été tournés.

On le prétendra d'autant plus qu'un certain pathétique imprègne parfois ses personnages masculins, transcendant leur bêtise. Ce qui n'est pas le cas pour Isabelle Huppert.

Les protagonistes et leurs comparses existent vigoureusement, servis par un dialogue très nuancé et très juste dans son style populacier. Ils grouillent sous les pierres d'un décor naturel en parfaite harmonie avec l'action, quoique un peu en retrait. Ce relatif effacement du décor est à attribuer peut-être au long séjour de Maurice Pialat à la télévision (*La Maison des bois*, entre autres).

Ainsi, une sorte de fascination retient le spectateur devant ce vivarium déprimant : la vérité presque absolue qui s'en dégage ferait de Pialat un des très grands cinéastes actuels si toute vérité était belle. Mais cette sous-humanité convulsive et rampante, dépourvue même de la grandeur funèbre d'un Beckett, vient nous rappeler opportunément que la vérité, en art, est un moyen, le plus indispensable certes, non une fin.

(Septembre 1980)

UNE QUÊTE DU BON PLAISIR

Disons-le sans ambages : une des plaies de la société contemporaine est la spécialisation, nécessaire dans certains domaines scientifiques et techniques, mais qui, s'étendant abusivement à l'ensemble, façonne des esprits tronqués, des ignorances massives, des « pensées uniques », et entraîne une génuflexion universelle devant le sorcier spécialiste, assortie en bonne logique du rejet, non moins irraisonné, de quiconque était salué jadis du beau nom d'« honnête homme », celui qui a « des lumières de tout » et plus d'une corde à son violon.

C'est pourquoi la peinture bienveillante d'un caractère tel que le dilettantisme dans le film de Pascal Thomas ne peut que

nous enchanter. À sa façon modeste, nuancée et quelque peu nonchalante, le cinéaste renverse un des nombreux *vrais* tabous qui ankylosent la médiasphère politico-culturelle et n'ont rien à voir, on s'en doute, avec les moulins à vent proposés à notre vindicte par les « autorités morales ».

Car enfin, qui est-elle, cette dilettante à laquelle Catherine Frot prête paradoxalement sa bonne volonté têtue, lisse et tranquille, sinon une touche-à-tout ou, pour employer un mot encore plus péjoratif, une amateur, qui, empruntant successivement les chemins les plus divers, finit par imprimer sa marque à ses multiples activités au point d'y réussir, parfois, mieux que les professionnels ?

Et cette qualité de sa pratique des choses ne correspond-elle pas à la définition originelle du mot « amateur » : « celui qui aime », et de l'italien *dilettante* : « qui se délecte », avant qu'ils ne revêtissent (depuis la Révolution) l'acception méprisée par l'utilitarisme bourgeois ?

Abordant de cette manière un peu biaisée le film de Thomas, je ne crois pas cependant m'écarter beaucoup du propos du cinéaste ni de celui de son scénariste-dialoguiste habituel, Jacques Lourcelles. À preuve, cet extrait du ou de la (eh oui ! le mot fut d'abord féminin) synopsis :

> Sans défense contre l'ennui qui la prend si souvent au dépourvu et qu'elle combat par des ruptures non préméditées et des abandons subits, Pierrette Dumortier, après plus de quinze années passées en Suisse, revient seule à Paris, ayant quitté en même temps amant, relations, fortune et toutes ses habitudes, prête à refaire sa vie. Pratiquement sans ressources, Pierrette s'installe en banlieue dans le petit studio de son fils…

Le mobile de cette dilettante est donc le bon plaisir, forme plus détendue, moins systématique, de la quête stendhalienne du bonheur. Quant aux intentions de Pascal Thomas, elles me semblent parfaitement exprimées par le nonchaloir, évoqué plus haut, de sa mise en scène qui ne fait souvent qu'effleurer

le décor, filmer sans trop se fatiguer l'abondant et excellent dialogue de Lourcelles, caresser distraitement une situation comme on le fait d'une croupe souvent chevauchée, abandonner un peu les comédiens. Ce dilettantisme est un charme de plus, auquel tout dilettante conséquent se laisse prendre volontiers.

(Octobre 1999)

Annexes

LES CONFIDENCES DE M. HULOT

« Qu'on le veuille ou non, la vie de demain
sera inséparable des grands bâtiments
de vingt étages où un petit gars viendra,
muni d'un minuscule tournevis,
pour dépanner l'ascenseur. »

Jacques Tati

Les Nouvelles littéraires ayant disparu depuis plus de vingt ans et leurs archives étant probablement d'un accès difficile, il m'a paru utile de reproduire ici la conversation avec Jacques Tati à laquelle je me réfère à plusieurs reprises dans les pages consacrées dans cet ouvrage au metteur en scène de *Playtime*. La voici donc *in extenso*.

Le cinéaste, tout de go :
– C'est intéressant, non, cette entreprise ? Si elle réussit, ce sera la revanche de l'artisanat sur l'industrie.

L'artisanat, pour Jacques Tati, ce n'est pas du tout la pauvreté des moyens, le manque de préparation, le tournage bâclé ; c'est même exactement le contraire. L'artisanat est un luxe. L'artisan ne travaille pas le polyester à la chaîne, il sculpte lentement et amoureusement des matières nobles, qui coûtent très cher :
– Lorsqu'on me dit qu'un metteur en scène va tourner un film de trois cents millions en six semaines, je m'amuse. On ne peut pas en si peu de temps faire tenir debout une histoire, une histoire solide et importante.

Playtime a demandé plus de trois ans de préparation, et deux ans de tournage. Il a coûté 1 milliard 500 millions d'anciens francs : l'un des plus gros budgets de l'histoire du cinéma français :

– Pour moi, c'est l'aboutissement de mes films précédents, mon œuvre maîtresse !

– Quel est le sujet de *Playtime* ?

– Un groupe de touristes arrive à Paris avec l'idée qu'ils vont visiter une ville pleine de charme, de pittoresque, de variété. En atterrissant à Orly, ils se retrouvent à peu près dans le même aéroport que celui qu'ils ont quitté à Munich, Londres ou Chicago. Ils montent dans le même autocar que celui qu'ils avaient utilisé à Rome ou à Hambourg et arrivent sur une route bordée de lampadaires et de buildings identiques à ceux de leur propre capitale. Ils retrouvent ce style d'architecture conçu pour vivre au garde-à-vous. Ils ne voient jamais rien de particulier, jamais rien d'humain. J'ai veillé, pour donner plus de force à mon idée, à ce qu'aucun morceau de verdure, aucune branche d'arbre ne subsiste dans cet univers déshumanisé. Mais heureusement, il y a M. Hulot et M. Marcel et tout un tas de braves gens qui, eux, ont gardé leur personnalité, leur bon sens. Ceux-là préféreront toujours le petit vin blanc sur le zinc aux distributeurs automatiques de Coca-Cola. Ils ont gardé le goût de la vie.

– *Playtime* est donc une satire du monde moderne ?

– Notre civilisation devient chaque jour plus terne, plus anonyme. Autrefois, le charcutier portait une chemise de couleur et un beau tablier. Aujourd'hui, il s'habille de blanc comme les dentistes et les chirurgiens. Le monde devient une immense clinique.

Avez-vous remarqué que l'on ne fabrique plus rien de petit, mais que tout, au contraire, prend la dimension d'Orly ou d'une HLM ? De ce fait, le décalage entre certains événements et ce qui les entoure atteint parfois des dimensions surprenantes.

La véritable vedette de mon film, c'est donc la ville ultramoderne. Au commencement, ses habitants n'osent même pas ouvrir les portes ni les fenêtres. Ils trouvent tout juste le courage de respirer. Puis, petit à petit, ils parviennent à s'acclimater, à humaniser la ville en oubliant le décor.

– Ainsi, ce ne sera pas une satire féroce ni complètement pessimiste ?

– Je ne suis pas hostile à la civilisation contemporaine, à condition de ne pas la prendre trop au sérieux. Mon rôle consiste à dire : bon, voilà l'évolution de la vie moderne. Ce qui est important, c'est de pouvoir y préserver son individualité et le privilège de la petite rigolade personnelle : ne pas mettre de cravate, porter un chandail

si ça me fait plaisir. Car l'alignement des personnalités est une chose terrible.

Mon film n'est nullement une critique de l'architecture d'aujourd'hui. Je me contente de faire un film comique sur notre époque. On construit des aérodromes, des autoroutes, des bâtiments énormes : il faut donc penser à des effets comiques dans cette sorte de décor. Du verre, rien que du verre ! Nous appartenons à une civilisation qui éprouve le besoin de se mettre en vitrine.

Toutefois, il faut voir clairement deux aspects différents du problème : être contre les grandes baies vitrées qui laissent largement entrer le soleil, les hôpitaux mieux installés, les écoles bien équipées, les stades, etc., serait absurde. Non, je suis contre un mode de vie, une certaine uniformité stérilisante, que ce soit dans la pensée ou dans l'architecture.

Et si des gens qui se rendent à Orly, par exemple, et qui empruntent à cet effet l'autoroute retrouvent devant ce décor des images de mon film et se prennent à sourire, alors, j'aurai fait ce que j'avais à faire et ma « mission » s'arrête là : mettre de l'humour dans un décor qui n'en a guère.

Notez que la fin de *Playtime* est optimiste. Autour d'une place se dressent des buildings, d'énormes gratte-ciel de métal et de verre ; mais, dans cet immense ensemble, demeure une fleuriste minuscule et saugrenue. C'est elle, l'espoir.

Maintenant, l'histoire de Tati-City : parce qu'on ne pouvait demander à un Prisunic de fermer ses portes pendant un mois, ni à l'aéroport d'Orly d'arrêter tout trafic, et parce qu'il n'avait pu trouver nulle part, ni en France ni à l'étranger, une cité à la fois ultramoderne, esthétique et rationnelle, Jacques Tati n'a pas hésité à la faire sortir de terre.

– Aucune installation existante ne me convenait. En outre, cela n'a pas coûté plus cher que si nous avions engagé Sophia Loren.

Des chiffres : 50 000 m³ de béton, 4 000 m² de plastique, 3 200 m² de charpente, 1 200 m² de glaces, 4 millions de francs. Une centaine d'ouvriers ont travaillé sans relâche pendant cinq mois sous la direction d'une dizaine de techniciens pour édifier ce studio révolutionnaire aux cloisons transparentes qui s'étendait sur 15 000 m² :

– On a dit que j'étais complètement farfelu et mégalomane. Est-ce à cause de mes cheveux blancs que je devrais tourner un petit film en noir et blanc dans une vieille gare de campagne ? Moi, je prétends que, si l'on fait quelque chose, il faut le faire bien. La seule économie me concerne : je ne reçois aucun salaire pendant la réali-

sation du film. Je suis au pourcentage sur les recettes. Si *Playtime* marche, je gagnerai de l'argent. Sinon…

Particularité plus étonnante encore, autour des bâtiments qui constituaient les «plateaux», des immeubles montés sur rails pouvaient se déplacer, permettant ainsi de transporter à volonté le paysage.

– Ces décors changeants ont servi à évoquer ce qui se produit trop souvent dans la vie actuelle quand, après un voyage, on arrive dans un pays inconnu : on se croit loin et, pourtant, on retrouve les mêmes types d'immeuble, les mêmes choses, voire les mêmes gens. Prenez par exemple le *Royal Garden*, la boîte de nuit de *Playtime*. C'est un décor qui sert, comme dans les revues, à l'avant-final du film. On y retrouvera presque tous les personnages. On y verra des industriels, des hommes d'affaires, qui entourent leur vie d'un sérieux extraordinaire et qui viennent, comme tout le monde, s'amuser dans les night-clubs. Eh bien ! Ce *Royal Garden* a été aussi une agence de voyages, une agence de vente d'automobiles. On en a fait l'aéroport d'Orly, un cabinet d'architecte, un super-marché. On modifiait simplement l'ameublement et la décoration, voilà tout.

Il y avait aussi de vraies rues bitumées, avec leurs feux de signalisation, leurs enseignes au néon. Ces constructions de caractère éphémère eurent un tel retentissement à l'étranger que, de plusieurs pays, des délégations vinrent les visiter pendant le tournage du film. Un couturier demanda même à Jacques Tati l'autorisation d'y présenter sa collection de printemps. Et les cinq cents voitures des invités purent trouver place dans l'immense parc auto.

On pouvait tout faire dans cette ville, même atterrir en hélicoptère.

Jacques Tati aurait souhaité conserver ce «merveilleux outil» en songeant plus particulièrement aux jeunes cinéastes qui auraient pu y accomplir leurs premières armes :

– Un travail humain pour les humains, c'est ainsi que je conçois le cinéma. C'est ce qu'on devrait faire comprendre aux débutants en leur donnant non seulement des conseils, mais aussi et surtout les outils indispensables à la réalisation des films et pour se réaliser eux-mêmes.

Hélas ! L'Administration veillait, et il a fallu tout raser. M. Hulot en conserve une certaine amertume.

Parlons de la préparation du film.

– J'ai commencé par écrire une histoire avec la collaboration de Jacques Lagrange. Ce qu'on appelle une histoire bien construite.

Et puis, ça m'a ennuyé. J'ai décidé de ne pas trop mettre les points sur les *i* et de montrer plutôt de grandes images. Le scénario étant tout entier dans ma tête, j'ai alors minutieusement pensé le découpage, plan par plan, avec chaque détail, la décoration, l'ameublement, la position des acteurs, la gamme des couleurs, le sentiment à communiquer.

– Vous accordez, je crois, une grande importance à la couleur ?

– La couleur est devenue un élément indispensable aux films. Mais elle ne doit pas plus se remarquer que dans la vie. Cela ne signifie pas qu'elle doive nécessairement être réaliste : on peut être amené à corriger les teintes naturelles pour communiquer une impression ou une sensation de manière plus efficace. Dans *Playtime* j'ai fait aussi des essais de gags avec la couleur.

– Pourquoi avez-vous choisi le plus grand format existant actuellement ?

– Lorsque furent construits les immenses décors de *Playtime*, il m'a semblé que le film ne pouvait se contenter d'une dimension moyenne ou banale. J'ai donc choisi le 70 mm qui correspond aux mesures du monde contemporain. D'autre part, on s'est surtout servi jusqu'à maintenant du 70 mm pour filmer 20 000 chevaux ou de gigantesques batailles, mais jamais pour montrer un homme dans son bureau, qui ne fait rien, qui est seul, et qui s'ennuie. Je prétends que l'effet produit par une épingle qui tombe sur un tapis est beaucoup plus saisissant en 70 mm.

– Quatre films en vingt ans… Pourquoi tournez-vous si peu ?

– C'est déjà beaucoup, quatre films. Au fond, si nous restons fidèles à une certaine ligne de conduite, avons-nous tant de choses à raconter, dans notre vie ? Je déteste me répéter. C'est pourquoi je n'ai pas réalisé, comme l'auraient voulu les producteurs, *Le Facteur se marie*, *Hulot dans la Sierra Madre*, *Hulot chez les Martiens*.

Je ne sais pas si je suis au bout de mon rouleau. J'ai cinquante-neuf ans. En tout cas, le jour où cela arrivera, je crois que j'aurai le courage de dire : « Bon, Tati, tu as fait ça, ça et ça. C'est fini. » Il faut savoir s'arrêter à temps. Vous ne croyez pas que Chaplin aurait pu s'abstenir de tourner *La Comtesse de Hong-Kong* ? *Playtime* sera peut-être mon dernier film.

– Vous avez eu pourtant de nombreuses propositions de contrat ?

– On m'a proposé un film avec Toto : Toto et Tati. J'ai refusé. La raison est évidente : Toto est un bon comédien, mais nos styles sont complètement opposés. On m'a proposé de tourner *Le Brave Soldat Chveik*. Les Américains m'ont demandé de réaliser une série de *Hulot* pour la télévision : vingt minutes par semaine pendant trente-

deux semaines. Je devais faire de la publicité pour des nouilles. Mais l'argent ne m'intéresse pas. Si j'avais accepté de faire cette série, au lieu de posséder une petite maison à Saint-Germain-en-Laye, j'aurais à moi tout un boulevard. Mais à quoi bon ? Je crois que j'ai quelque chose à dire, et je le dis. Je me sens un peu seul, un peu incompris. Mais je me bats, et je suis fier et heureux de le faire. Si je réussis ce film, j'aurai, je crois, l'estime des jeunes. Ils pourront dire : « Tati ne s'est pas *vendu.* »

Croyez-moi, cela fait plaisir de vivre aujourd'hui comme avant *Jour de fête*, d'avoir conservé l'indépendance. Les jeunes cinéastes ne sont plus libres. On leur a ôté leur enthousiasme. Pour avoir le droit d'exercer ce métier, il faut être libre. La fortune ne se plaît pas en compagnie de la liberté. Le bénéfice de chacun de mes films, je l'ai investi dans le film suivant. Tout ce que je possédais, je l'ai mis dans *Playtime.*

– Quel conseil donneriez-vous aux jeunes metteurs en scène ?

– Il ne faut pas qu'ils prennent l'habitude de copier. Certains d'entre eux tournent des films que l'on tournait déjà il y a trente ans. D'autres passent leur vie à la cinémathèque, pour noter tous les gags de Mack Sennett ou de Harold Lloyd. D'ailleurs, je crois que cette situation n'est pas entièrement leur faute. Les conditions de production ne sont pas favorables à une nouvelle génération de cinéastes comiques. Dans les autres arts, il existe une organisation meilleure. Je connais d'excellents jeunes musiciens. La chanson elle aussi est en progrès.

– Comment voyez-vous l'avenir du cinéma, que certains prédisent très sombre ?

– Le cinéma subsistera tant qu'il y aura des auteurs. Je crois aussi qu'il serait opportun de s'occuper un peu des spectateurs. On les méprise, ils sont parqués dans les salles comme des animaux. Quand je m'occupais de *L'Arlequin*, c'était autre chose ! Rien que des films comiques, et ça marchait. Le spectateur était roi, réservation des places par téléphone, messieurs en gants blancs, ouvreuses polies et gentilles, fanfares à l'entr'acte !

– Ce goût du décorum ne vient-il pas de votre apprentissage au music-hall ?

– Ah, le music-hall, c'est tout un programme ! On y est heureux. Lorsqu'on tourne un film, on ignore le résultat. Il faut souffrir énormément avant d'entendre dix personnes rire dans une salle. Au music-hall, on est récompensé immédiatement.

En outre, au cinéma, vous travaillez contre les techniciens. L'opérateur ne s'intéresse qu'à sa photo, l'électricien ne songe qu'à ses lumières. Le réalisateur se retrouve seul, il n'est jamais compris. Les techniciens se comportent presque toujours comme des fonctionnaires.

Voyez-vous, ce qui a fait la grandeur de l'école de Hollywood, c'est qu'elle était alimentée par un sang venu du music-hall, où le comique est fondé sur le jeu des jambes. Cela ne s'apprend pas au Cours Simon. Et, malheureusement, on ne présente plus de véritables attractions au music-hall, sinon dans les pays de l'Est.

Pour ma part, ma carrière n'a pas commencé avec *Jour de fête*, ni même avec les courts-métrages de l'École des facteurs, mais au *Gerny's*, en 1933, et à l'ABC où je présentais un numéro de parodie sportive.

Quoi qu'il en soit, le cinéma m'attirait beaucoup. Avec des amis du music-hall, nous avons commencé la série des « Facteurs » dans les conditions héroïques de l'après-guerre.

Puis, peu à peu, je me suis efforcé de dessiner plus nettement mon personnage et je l'ai incliné résolument vers le burlesque. Ce fut *Jour de fête*, où des gags et des séquences entières ont été repris des courts-métrages et incorporés tels quels.

C'était l'époque où nous faisions tout nous-mêmes : nous étions à la fois comédiens, machinistes, régisseurs. La plupart de ceux qui travaillaient alors avec moi ont continué et collaborent à *Playtime.*

– Comment réagissez-vous aux critiques ?

– Si l'on devait suivre leurs conseils, on cesserait aussitôt de tourner. Il y en a qui écrivent ceci : « J'ai ri, alors que j'étais venu pour sourire. » Et d'autres : « J'ai souri, alors que je voulais rire. » Il s'agit, bien entendu, du même film. Je préfère ne pas penser à eux.

– Ce ne sont pas vos adversaires les plus dangereux…

– Le matin, quand je vais au studio, j'ai l'impression d'aller au front. Aussi, je m'entraîne physiquement. Un auteur comique doit être en parfaite santé.

(*Les Nouvelles littéraires*, 1967)

DIALOGUE AVEC… [1]

Otto Preminger : distribuer une dynamique

À Paris, dans un salon de l'hôtel *Prince-de-Galles*, en mai 1961.

1. Source : *Présence du cinéma.*

– La quantité assez importante de procès qu'il y a dans vos films : *Angel Face*, *Sainte Jeanne*, *The Court Martial of Billy Mitchell*, *Anatomy of a Murder*, correspond-elle à une situation que vous recherchez ou bien ne s'agit-il que d'une coïncidence de scénarios ?

– C'est vrai, je ne l'avais jamais remarqué ! Eh bien, je pense que, en quelque sorte, un procès est une situation dramatique.

– L'existence de ces procès dans vos films ne correspond-elle pas à la volonté d'introduire une idée morale : une sorte de lucidité impartiale qui sait que tout le monde a raison ?

– Dans *Anatomy of a Murder*, en effet, le seul film où je me sois occupé de la Justice, j'ai tâché de dire qu'il n'y a pas de vérité absolue, et qu'il est mieux de libérer un criminel que de le condamner s'il y a le moindre doute sur sa culpabilité.

– Vous aimez aussi faire tourner un personnage sous un projecteur pour en montrer les différentes facettes. Vous le mettez en procès. C'est-à-dire que vous montrez le pour et le contre, mais sans dire s'il a raison ou tort, en disant simplement qu'il est comme il est.

– Parce que je laisse la conclusion au public.

– Particulièrement dans les films de cette période, tels qu'*Angel Face* ou *Whirlpool*, il y a dans le regard porté sur certains objets ou certains êtres un mouvement de fascination. Pouvez-vous nous parler de ces films ?

– Vous mettez en avant quelque chose qui a l'air très bon, mais ce n'est pas défini. Je ne peux pas en parler parce que c'est trop grand. C'est une idée trop vaste et ce serait prétentieux de ma part de parler en pareils termes de mon œuvre.

– Comment dirigez-vous les acteurs : par l'amitié, par la persuasion, par la violence ?

– Si je vois qu'un acteur – que ce soit une vedette ou un figurant – fait un effort, tâche de travailler, je suis très patient. S'il est mou et nonchalant, je suis très impatient et très rude. Je répète trois ou quatre semaines seulement avant le tournage.

Les acteurs et moi sommes assis toute la journée et nous lisons le script. Je l'explique et ils me posent des questions. Ainsi, nous le mettons en forme, parce que je préfère que l'acteur ait l'impression d'avoir contribué à quelque chose. Même si je le guide, je préfère qu'il pense que c'est son idée. Je pense qu'il travaillera mieux que s'il pense que c'est moi qui le lui ai demandé.

Il y a des metteurs en scène qui se bornent à dire aux acteurs : « Asseyez-vous ici, asseyez-vous là, levez-vous », et qui laissent l'acteur jouer les indications portées sur le script. Mais cela n'est pas de la mise en scène. C'est quelque chose que le régisseur peut faire. Ce n'est pas de la direction d'acteurs. La direction d'acteurs, en fait, ce sont des choses physiques, apparemment sans importance, parce que c'est seulement une question de dynamique. Il est aussi bien de parler haut que de parler bas, du moment que vous changez souvent. De même qu'il est aussi bien de s'asseoir que de se lever, de bouger que de rester immobile. Ce qui importe, c'est la façon dont vous distribuez cette dynamique. Mais ce qui importe surtout, c'est la manière de créer des relations entre les gens pour qu'ils puissent tranquillement s'installer ensemble. Et le metteur en scène a ce pouvoir quelquefois sans que les acteurs le sachent, quelquefois même sans que lui-même le sache. Cette manière de « moudre » ensemble est pour moi la partie la plus fascinante de la direction des acteurs.

– La mise en scène sert-elle à illustrer une histoire, ou bien est-elle un acte de création et de connaissance complet ?

– Elle sert à raconter une histoire. Mais, pour bien la servir, elle a aussi une valeur de création en soi. En d'autres termes, si l'histoire est contée par deux metteurs en scène différents, le résultat peut être aussi différent que si elle était écrite par deux écrivains différents. Si vous voulez, le metteur en scène, rien que par son interprétation, peut considérablement modifier l'histoire. En soi, la mise en scène est tout aussi importante, quelquefois même plus importante que l'histoire. Le metteur en scène devrait être au service de l'histoire et, ce faisant, il peut être créateur.

– Ce que vous venez de dire confirme ce que vous disiez de l'égalité des genres.

– Mon travail est aussi dur, aussi intéressant sur une petite comédie que sur un grand sujet, parce que le travail de détail est le même, il ne dépend pas de l'histoire. Naturellement, il est souvent plus passionnant de travailler sur une histoire comme *Exodus* ou *Sainte Jeanne*, que de travailler sur *The Moon is Blue*, à cause des limites d'une petite histoire. Si *Sainte Jeanne*, par exemple, est plus important, plus intéressant à faire et, pour quelques spectateurs intelligents, à voir que *The Moon is Blue*, c'est parce que, bien que ce soit le travail effectif qu'on tire du sujet qui compte et non le sujet, l'approche en est différente et par conséquent le travail mieux inspiré.

Vittorio Cottafavi : géométrie de la tragédie

À Rome, dans les studios de la RAI, en juin 1961.

– Pouvez-vous préciser le sens de votre mise en scène, lorsqu'elle se conforme à un schéma géométrique déterminé, sensiblement identique dans la plupart de vos films à certains moments ?

– Vous dites très bien : géométrie. Il y a des scènes où cette géométrie est tellement déclarée que, peut-être, elle gêne le spectateur. Ainsi, dans *Fiamma che non si spegne*, toute la cérémonie durant laquelle on va fusiller l'homme s'est bâtie selon une forme géométrique presque maniaque, composée de volumes et soulignée par des travellings, géométrie de lignes longitudinales et transversales qui peut apparaître comme un formalisme. De même, dans les *Légions de Cléopâtre*, la bataille, à certains moments, tend à devenir un peu un ballet. Je peux difficilement expliquer ce que je veux exprimer, parce que ça naît d'une nécessité profonde de mon esprit. Il existe des situations pour lesquelles je sens la nécessité d'orienter la totalité des événements selon une certaine construction dans l'image. Cela,

on peut aussi le remarquer dans mon travail à la télévision, en particulier dans plusieurs scènes d'*Antigone* : par exemple, les mouvements des personnages sous la verticale de l'escalier.

On pourrait en trouver un autre exemple dans le prédécoupage que j'ai fait de *La Vie est un songe* de Calderón. Il y a un certain style au XVIe siècle, en Espagne, qui est épouvantable. Résultat du gongorisme, les images en sont tellement baroques que, par comparaison, le Shakespeare de *Roméo et Juliette* semble classique quand il compare les lèvres à des pèlerins rougissants, ou parle de l'œil gris du matin. Ces comparaisons, c'est vraiment peu de chose à côté de ce que dit Calderón de la Barca ; toutefois, il le dit en grand poète. De toute manière, la pièce est extraordinaire. J'ai donc fait ce découpage avec un très bon écrivain de théâtre italien, Cesare Vico Lodovici. Pour donner exactement le « timbre » de la pièce, j'ai la possibilité, justement, d'arriver à cette expression géométrique presque de ballet et je peux dire que, dans la plupart de mes indications, il y a déjà une construction géométrique du mouvement des acteurs. Cela, je pense que c'est une suggestion intérieure, quoi qu'on en puisse penser, l'extériorisation d'une nécessité interne. Si je cherche à comprendre, je crois que ça veut dire : « ordre ».

– Justement, et quelque chose de cosmique, semble-t-il. N'est-ce pas d'abord le désir de totalement maîtriser le monde à un certain moment ?

– Oui, de lui faire rendre un certain son. Pour être clair, je dirai : j'aime trop Bach pour ne pas chercher à faire du Bach en film. La scène de l'exécution dans *Fiamma che non si spegne* est un peu à la manière de Bach, c'est-à-dire bâtie avec des sons verticaux et horizontaux. La forme de cette scène est née de la nécessité de donner une ordonnance aux choses matérielles, pour que soient libérées certaines choses de l'esprit.

– Il s'agit très exactement d'une liturgie.

– Un homme va être tué avec tout un cérémonial. Que doit-on faire ? De la liturgie. Les ordres que donne le chef du

peloton, il les dit comme on dirait une messe, parce que le miracle est en train d'arriver. Le corps va tomber en terre, l'âme va être libre, il va se passer quelque chose. C'est une autre possibilité de voir la mort. Je pourrais en dire autant, par exemple, de la foule. La foule me donne toujours un cauchemar, comme quelque chose d'inhumain. Alors, je cherche à lui donner deux directions en diagonale, parce qu'une telle composition me la rend un peu plus humaine. Le désordre ordonné. Je pense que l'homme est à la recherche d'un ordre. C'est pourquoi d'ailleurs, par les sciences, il parvient à figer dans un ordre le désordre de la création.

– Cette liturgie à forme géométrique est aussi le mouvement même de la tragédie, c'est-à-dire instaure un ordre inéluctable, un engrenage qu'on ne peut arrêter.

– Oui. Une fois à l'intérieur de cet ordre, impossible d'en sortir. Si l'on commence avec ce principe de géométrie, on doit aller jusqu'au bout, se libérer. Le miracle doit arriver, que ce soit le miracle du sentiment, le miracle de la mort ou de la vie. Parvenu à ce terme, je peux abandonner la liturgie, revenir à un désordre nonchalant dans la situation des personnages. Je suis arrivé au bout d'un certain jeu de langage.

– Il y a une constante dans la plupart de vos films, la présence de la souffrance physique. L'être humain est comme cloué au monde et se débat dans la douleur.

– Après *Fiamma che non si spegne*, j'ai tourné un film que vous n'avez pas vu et qui s'intitule *Une femme a tué*. Les critiques l'ont très mal accueilli en Italie, et je crois qu'il n'a pas été distribué à l'étranger. Néanmoins j'y suis très attaché et je crois en avoir réussi certains passages auxquels je ne changerais rien si je devais le tourner de nouveau. C'est exactement un film de douleur, de désespoir. Mais il est assez difficile d'envisager cette question en prenant des exemples dans mes films, car, bien qu'en effet il s'agisse d'une intention constante, en dehors de quelques réussites isolées, la plus grande partie de mes efforts n'a pas encore abouti sur ce point. Je dirai donc d'une façon

générale que je considère du point de vue dramatique deux choses dans la vie humaine. L'une, c'est la faillite. Nous sommes composés d'une partie qui est l'esprit, l'âme, et qui a le désir de s'exprimer, dans l'amour, dans la haine ; c'est le sentiment le plus beau et le plus mauvais, c'est l'esprit dans toutes ses possibilités, qui désire communiquer avec les autres, participer, s'identifier. Mais le véhicule de cet esprit, c'est le corps avec ses défauts, ses limites, avec ses souffrances. Et les limites du corps clouent l'âme dans les yeux, dans le visage, dans la peau, dans les nerfs qui se crispent. C'est donc une forme d'expression qui convient au cinéma en tant qu'art.

– Une tragédie physique.

– Voilà. La faillite continuelle de l'esprit qui ne peut pas se libérer, qui participe à la souffrance du corps et la lui inflige. Combien de souffrances de notre corps naissent de l'âme, beaucoup plus que le contraire.

La souffrance m'intéresse plus que la joie. La joie, je la vois comme une force pour pénétrer la douleur ; la jouissance, comme ces sons en fuite verticale qui s'appuient sur une assise horizontale, la souffrance précisément. Je vous demande pardon de citer tellement Bach, mais je crois que, dans la musique, Bach nous a donné quelque chose qu'on n'a pas encore réussi à donner avec le cinéma. C'est pourquoi je le prends comme exemple à suivre.

Claude Sautet : stratégie de la mise en scène

Paris, février 1962. Chez le cinéaste, trois ans après *Classe tous risques*, alors qu'il rafistolait les scénarios des confrères. Le n° 12 de *Présence du cinéma* consacré à Sautet et publié le mois suivant devait, selon ses propres dires, « relancer sa carrière ».

– En ce qui concerne la mise en scène des personnages dans le décor, c'est-à-dire l'organisation des personnages par rapport à leurs sentiments, par rapport au décor, à la situation, en

fonction d'un passé et d'un avenir immédiats et lointains, j'ai recours à une méthode très simple qui consiste dans une disposition linéaire et rigoureuse de la stratégie d'une scène dans son ensemble, avec une grande marge de liberté et des points de repère extrêmement précis. À partir de cet établissement, je cherche l'angle stratégique et je tourne la scène plusieurs fois en plan d'ensemble. L'intérêt de ce processus est que l'événement apparaît comme authentique, avec toutes les bavures de la réalité, d'ailleurs, comme quelque chose à quoi l'on assiste véritablement. Et aussitôt l'inspiration pour découper afflue de façon extraordinaire. Les points importants, les dimensions, la répartition des temps morts apparaissent immédiatement. Il ne s'agit plus que de reconstituer selon certains angles cet événement authentique, donné dans sa totalité. J'ai utilisé cette méthode pour un épisode secondaire dans le déroulement dramatique du film[1], mais important dans le minutage : le franchissement du barrage en Italie. Un barrage, d'après les faits divers qu'on a pu lire, n'est pas à proprement parler un obstacle. Il fallait pourtant que ce barrage soit le signe d'un obstacle. Il fallait arriver à composer une stratégie d'ensemble qui oblige les personnages à considérer ce barrage comme un véritable obstacle, alors qu'en réalité ce n'en est pas un. J'ai donc tourné l'ensemble de la scène, et c'était très décourageant, car on avait l'impression que c'était beaucoup trop long. Mais la sélection s'est opérée aussitôt sur la répartition des images à choisir et le déroulement musical interne de la scène, d'où il résulte que le barrage apparaît véritablement comme un obstacle dangereux dont le franchissement comporte un risque considérable. Le problème était de créer un effet de fausse détente pour arriver au point de soudaineté. Et ce point de soudaineté, je me suis aperçu que c'était le moment où le garçon sur la moto vire brusquement. Quelque chose d'imprévisible se produit, que lui est seul à deviner, peut-être, dans les

1. *Classe tous risques.*

derniers instants. C'est ce que j'appellerai des conditions westerniennes. Je veux dire que dans le western la plupart des conditions d'obstacle, de lutte, de déroulement de l'action sont devenues assez symboliques, et même conventionnelles. On cherche donc un moyen de transposition. Une autre scène difficile fut le voyage de l'ambulance de Marseille à Paris. C'est un voyage sans histoire : que pourrait-il se passer ? J'ai eu également recours à des procédés westerniens pour créer une couleur d'aventure, faite de quiétude, mais aussi d'imprévu.

– Comment envisagez-vous votre travail au stade du découpage ?

– Je ne suis pas partisan d'un découpage trop élaboré. Je suis partisan d'une continuité précise dans toutes ses intentions, mais, pour mon film, je ne crois pas avoir suivi une seule fois le découpage numéroté, qui est le bréviaire de la production. À moins d'un très long métier, je ne pense pas qu'un film puisse être découpé visuellement avant le tournage. Au moment du tournage, et principalement en décors naturels, il se produit un phénomène de rencontre qui provoque l'inspiration. Et ce que je considère comme bon dans *Classe tous risques* s'est toujours produit dans des conditions de cet ordre.

– Cependant, contrairement aux metteurs en scène qui prônent l'absence de découpage et donnent généralement l'impression de tourner n'importe comment, en s'en remettant au hasard, il semble que, chez vous, tout soit très pensé, très organisé.

– C'est organisé au niveau de la situation, mais non au niveau du découpage. Bien que je l'aie fait insuffisamment pour *Classe tous risques*, je trouve que l'on doit annoter indéfiniment au sujet d'un personnage et de sa situation avant de tourner. On n'annote jamais assez, et cette somme d'annotations devient quelque chose qui est complètement intégré lorsqu'on tourne. On n'a jamais de problème devant une situation complètement assimilée. Des problèmes monstrueux se sont posés à moi devant des scènes très simples mais qui ne me passion-

naient pas. J'en étais réduit à faire appel à des ficelles de découpage, avec l'impression d'être dans le vide, sans aucune inspiration. Je dois dire très franchement que la moitié de mon film est fabriqué sur des formules, et que pour moi c'est sa faiblesse. J'ai essayé de la pallier en travaillant beaucoup au montage.

– Considérez-vous le montage uniquement comme un palliatif ou comme une donnée importante de la facture du film ?

– Le montage est une ultime disposition qui doit toujours rester en réserve. J'admire les films qui, une fois tournés, sont déjà pratiquement montés. Mais c'est un idéal difficile à atteindre, si le metteur en scène n'est pas en état d'inspiration au moment de tourner. Je suis réellement émerveillé par ces metteurs en scène chevronnés qui établissent un découpage très précis, et s'y tiennent. Quant à moi, je suis incapable d'anticiper sur le phénomène concret du tournage.

– Êtes-vous porté par votre tempérament uniquement vers des sujets tragiques, ou envisagez-vous aussi de tourner parfois des comédies ?

– Tout dépend de ce qu'on entend par « comédie ». Mais j'aimerais en tourner. Si l'on parle de comédie ou de tragédie, ces notions ne me semblent acceptables que dans la mesure où il n'y entre pas de psychologie, mais une transcendance de ce que nous savons de la vie. J'ai horreur de la psychologie.

– C'est sans doute les explications psychologiques des personnages dans les dialogues que vous repoussez, parce que, en fait, mettre en scène un personnage, c'est faire de la psychologie en acte.

– Bien entendu, le cinéaste fait appel à des données inconscientes, à des connaissances psychologiques, puisqu'il traite des rapports humains. C'est le terme « psychologie » que je repousse, traitée en de longues explications. Pour moi, c'est de l'anticinéma ; je suis un amateur du comportement. Il y a une phrase de Baudelaire qui dit que, pour un peintre, il n'y a qu'un problème, c'est de rendre le dedans par le dehors. Je ne vois pas comment on peut dépasser cela. Je n'aime pas les

dialogues de *Classe tous risques*, mais, plutôt que d'avancer par le moyen d'explications psychologiques, je préfère encore en rester à un dialogue élémentaire.

JOSEPH LOSEY, *ÉVA* ET LA BIBLE : « PAS UN SEUL CRITIQUE NE L'AVAIT FAIT REMARQUER »

Voyage à Londres en mai 1963 avec Alfred Eibel, qui veut tamiser la bibliothèque du British Film Institute pour en recueillir tout ce qu'on y peut trouver sur Fritz Lang. Pour ma part, je viens me documenter sur DeMille, m'informer de ce qui se passe pour *Cléopâtre* de Mankiewicz auprès de la Fox, voir des films inédits en France et surtout rencontrer de nouveau Losey. Celui-ci me reçoit dans sa petite maison de Chelsea. Je remarque ses grosses chevilles de paysan. (*Journal critique.*)

– En France on a quelquefois reproché au film *Éva* une chose qui nous paraît fausse : à savoir, l'utilisation prétendument baroque du décor de Venise, des objets bizarres ; on a cru que c'était un maniérisme, alors qu'il s'agit de la dénonciation d'un maniérisme. Est-ce que vous pouvez vous expliquer là-dessus ?

– Je pense que vous avez raison, c'était précisément pour dénoncer un maniérisme que j'ai choisi Venise. Car Venise est une ville morte, c'est une ville-musée où des morts et des pièces de musée peuvent être vus avec une certaine distance, parce qu'elle a en elle une certaine irréalité, et j'ai délibérément essayé dans *Éva* de montrer de ces deux caractères quelque chose que le public ne pourrait identifier immédiatement, mais l'identification pouvait se faire deux ou trois jours plus tard. Si l'on avait raconté cette histoire de mariage à Londres ou à Düsseldorf, personne ne l'aurait acceptée, parce qu'on n'aurait pas reconnu cette histoire comme vraie au sujet des personnages présentés et on ne s'y serait pas reconnu. Mais les spectateurs voient une femme qui ne peut être une épouse et un homme qui ne peut s'accepter lui-même, et à un moment

donné, soudain, ces spectateurs sont certains qu'un aspect de ce comportement leur est très familier… En ce qui concerne le baroque, j'ai essayé de l'éviter, pour ce qui est de l'élément romantique du terme. J'ai essayé de faire un film froid avec des éléments baroques qui doivent servir à la distanciation[1].

– Par les références à la Bible, vous avez voulu faire un film dont la hauteur de point de vue soit semblable à la hauteur de point de vue de la Bible, soit en quelque sorte un film biblique ?

– Cette question sur la Bible, il est très difficile d'y répondre. Dans une large mesure, elle a été incomprise jusqu'ici, parce que les citations étaient surtout destinées à un public anglais, la version originale étant en anglais. Mais la version montrée en Angleterre est tellement mutilée que cela a complètement disparu. D'autre part, le public français catholique ne comprend pas l'influence de ce que nous appelons aux États-Unis « The Bible Belt », ou l'influence du protestantisme dans le Pays de Galles ou ailleurs. Ou alors vous l'entrevoyez seulement en termes de rigidité morale à l'intérieur d'une opposition des catholiques et des protestants français qui sont, je crois, beaucoup plus sévères et plus hypocrites que les catholiques. Je peux me tromper, mais c'est mon impression. Pour discuter cet élément biblique, il faudrait entrer dans une foule de détails. Tenez, je suis tombé par hasard il y a quelques jours sur une préface de Shaw écrite il y a quinze ans à une histoire appelée *The Black Girl*[2], dans laquelle il discute la Bible et où il dit exactement ce que je pense : que la Bible est l'un des grands livres de l'univers, mais aussi l'un des plus dangereux, en ce sens que certaines personnes ne peuvent y échapper. C'est une sorte de monstre installé sur le dos de mon personnage et sur le dos de la société en même temps. Cette influence biblique du « Bible Belt », ce puritanisme terrible, ce terrible rigorisme contre lesquels des gens passent leur vie entière à se rebeller sans effet :

1. On aura compris qu'il ne s'agit en rien de l'« effet V » de Brecht.
2. *The Adventures of a Black Girl in her Search for God.*

voilà ce dont les psychiatres vivent. Et voilà pourquoi, à mon avis, il y a si peu de psychanalystes en France ; le confesseur prend la place du psychanalyste. Il n'y a pas non plus chez vous un sens aussi terrible de la culpabilité émanant du péché originel, et même ce sentiment, quand il existe, trouve à s'apaiser dans le confessionnal.

La première citation que j'ai utilisée est extraite de la Genèse ; c'est comme je vous le disais : « Et l'homme et la femme étaient nus tous deux, et ils ne connaissaient pas la honte. » Cela est la clé de tout le film, et pas un seul critique ne l'avait fait remarquer. Autre chose : lorsque je me suis reporté à la Bible pour trouver la citation, je n'ai pu trouver la citation nulle part, sauf sous cette forme : « L'homme et *sa* femme étaient nus, et ils ne connaissaient pas la honte. » Ainsi, l'idéal bourgeois a déjà été greffé sur la Bible, parce que dans le texte original la phrase est : « L'homme et *la* femme », et non « l'homme et *sa* femme », mais la version de « L'homme et la femme » n'existe dans aucune Bible de langue anglaise. Cette phrase est la clé de mon film, parce que c'est la honte qui est la force la plus destructrice dans la classe moyenne du monde occidental, à l'exception cependant de certains pays catholiques. En un sens, si vous voulez, j'ai « réinventé » cette citation de la Bible, puisque je n'ai pu la trouver nulle part.

BAZIN, MOURLET : CONVERGENCE ET OPPOSITIONS[1]

– Michel Mourlet, on vous présente généralement comme le chef de file, le porte-parole, le gourou, le grand manitou, le penseur attitré, le cerveau, le théoricien, le Boileau d'un groupuscule critique : les mac-mahoniens, qui sévit à l'orée des années 1960 dans les *Cahiers du cinéma* (quand Rohmer en était

1. Article issu du Séminaire doctoral de l'INHA. (Cf. p. 72.) Présentation par Antoine Katerji.

rédacteur en chef) et dans *Présence du cinéma*, dès le n° 9, lorsque trop d'excès auront eu raison de leur place aux *Cahiers*. Ce nom de « mac-mahoniens », que l'on doit, semble-t-il, à un journaliste – en l'occurrence, Philippe Bouvard –, vient de leur fréquentation assidue du cinéma *Mac-Mahon*, près des Champs-Élysées, dont ces cinéphiles de l'espèce la plus frénétique, pas encore critiques, mais déjà critiques à l'égard du panthéon officiel de l'histoire du cinéma, assuraient la programmation au gré de leurs envies. On note dans le choix des films programmés une nette préférence pour le cinéma américain, pour des films bloqués par les distributeurs, pour un cinéma honni par l'intelligentsia. Quelques noms : Pierre Rissient, Michel Fabre, Marc Bernard, Alfred Eibel, qui se sont rencontrés au fil de leur scolarité (je vous invite à lire, à ce propos, le mémoire de Geneviève Puertas, soutenu à la Sorbonne en septembre 1982, qui résume très bien la genèse de ce mouvement).

Pour ce qui est du théoricien : disons d'abord que chacun des membres du groupe a apporté sa pierre à l'édifice théorique de cette école. Pour être plus juste, disons que la théorie, si théorie il y a, vous êtes le seul à l'avoir formulée explicitement, le seul à vous être soustrait à la vision empirique, exclusive, limitative des films, à ce labeur quotidien, pour mettre par écrit cette théorie.

Pourquoi vous : parce que vous êtes avant tout un écrivain. Dont le verbe, le signifiant est le pain quotidien. Un premier roman écrit à l'âge de vingt-deux ans, *D'Exil et de Mort*, en témoigne, qui sera suivi par des pièces de théâtre, les *Chroniques de Patrice Dumby*, un conte médiéval, une revue littéraire (*Matulu*), etc.

Vous refusez à votre analyse l'appellation de « théorie » pour diverses raisons que vous expliquez bien dans *L'Éléphant dans la porcelaine*. Pour vous, toute théorie est, par essence, stérile en vertu du principe de réalité qui l'amène soit à falsifier ladite réalité si elle ne s'accorde pas avec elle, soit à en escamoter une

partie si la réalité pèche par trop de complexité. (Je renvoie les auditeurs à ce que vous écrivez du maoïsme.)

Dans ces conditions, sous quel vocable désigner votre entreprise ? Disons que vous avez pensé, conceptualisé votre propre expérience de spectateur de film. Pas de risque, alors, de dévaluation de votre discours lorsque le réel reprendra ses droits, puisque c'est à partir du réel, et sur le réel même, qu'il s'est construit ; ainsi, à cette question d'un journaliste : « Cinquante ans après, cette théorie vous paraît-elle toujours valide ? », vous avez répondu : « Non seulement valide, mais la seule possible, car ce n'est pas à proprement parler une théorie ; c'est la simple analyse de l'expérience. »

Malgré ces précautions oratoires, et en dépit de ce toilettage sémantique, nous appellerons par commodité « théorie » cette théorisation d'une expérience, non sans lui adjoindre des guillemets.

Ce qui nous intéresse ici en premier lieu, c'est de voir en quoi cette « théorie » est proche de celle d'André Bazin. Disons que le point de départ, le postulat, est rigoureusement le même. C'est plutôt en bout de course, voire en milieu de parcours, que les choses se corsent.

Mais d'abord, examinons ce que vous avez en commun : un même recours à une ontologie (« ontologie » ne s'entendant pas ici dans son sens global – à savoir, la connaissance de l'Être en tant qu'être indépendamment de toute détermination extérieure –, mais en tant que simple essence d'une chose), donc une même vision d'une essence réaliste du cinéma ; ce que Bazin nomme par abus de langage « réalisme ontologique ». Par « essence réaliste », on entendra une pure « transparence aux choses », une appréhension directe de la réalité, une adéquation totale à la matière ; une somme de raisons, invoquées par Bazin et par vous, la justifiant : un objectif ravalé au rang de témoin passif. Vous, Michel Mourlet, parlez d'« œil irrécusable », ce qui fait écho à ces lignes de Bazin sur « l'objectivité du médium dû à l'absence de la main de l'homme dans le processus d'enre-

gistrement »), l'insignifiance du signifiant filmique (au sens où l'objectif, parce qu'il a le monde tel qu'il est dans sa ligne de mire, n'a plus besoin de recourir à un langage spécifique, à tout un arsenal de codes, de métaphores, de normes visuelles ou langagières pour le dépeindre).

Jusqu'ici, tout va bien. Dans vos théories respectives, le réel constitue l'ingrédient de base, la seule source de combustible possible.

Là où vous divergez, c'est sur le devenir dudit combustible : qu'en fait-on, quel traitement lui applique-t-on et à quelles fins ?

Pour Bazin, le réel se prend tout d'un bloc, intégralement et sans alliage, et c'est à l'état brut, sous sa forme chimiquement pure, qu'il doit apparaître à l'écran. Bazin y voit là la première étape d'une démarche phénoménologique propre au cinéma. Le cinéma, pour Bazin, est une phénoménologie – comme en témoigne cette phrase sur le néoréalisme qui pourrait s'appliquer tout aussi bien au cinéma dans son entier : « Le néoréalisme ne connaît que l'immanence. C'est du seul aspect, de la pure apparence des êtres et du monde, qu'il entend *a posteriori* déduire les enseignements qu'ils recèlent. Il est une phénoménologie. »

La phénoménologie appliquée au cinéma consiste donc à laisser affleurer sur la pellicule la réalité plutôt que de chercher *a priori* à la désigner : l'auteur doit moins « ajouter à la réalité » que la « révéler » (c'est toujours Bazin qui parle). Comprendre par là que le réalisateur ne doit pas interférer dans la capture du réel, car il brouillerait la piste qui relie l'objectif à l'objet, « à la chose même » sur laquelle Husserl rêve de faire un « retour » (le mot d'ordre bien connu de la phénoménologie étant un retour aux choses mêmes). Pour entrevoir cette chasteté des choses, cette candeur de l'Être englué dans l'écume de la matière, il faut que le réalisateur s'abandonne au réel, s'y noie totalement (car l'homme, en tant qu'être de connaissance, a le fâcheux réflexe de voir dans le monde d'abord une forêt de signes). C'est

donc à un monde d'avant la connaissance, pour reprendre le mot de Merleau-Ponty – un monde « nettoyé », dit-il –, que l'on doit aboutir pour que le spectateur puisse s'« étonner » à nouveau, le verbe « s'étonner » relevant à la fois du vocabulaire courant, mais aussi philosophique, comme toute première étape d'une ascension métaphysique au plein être du réel, à la chose même.

Donc l'épiphanie du réel se paie au prix d'un abandon du cinéaste au monde, abandon qui peut parfois prendre la forme d'un abandon de poste tout court comme le montre cette critique de *Paris 1900* de Nicole Védrès, qui n'est qu'un amoncellement de tranches de réel enregistrées par des caméras disposées de manière aléatoire dans Paris (Nicole Védrès n'ayant eu, pour sa part, qu'à compiler ces bandes éparses) : Voici ce qu'en dit Bazin : « J'apprécie ce soir le bonheur de n'être point metteur en scène car je n'oserais plus toucher une caméra après avoir vu *Paris 1900*. Voilà le cinéma pur. »

Moralité de l'histoire : l'artiste est de trop car le réel travaille pour le cinéma.

De là une conception du monde qui ne peut être qu'absolue. « Absolu » : terme ambigu, puisque deux acceptions lui sont généralement associées :

a) celle d'achevé, de parfait ;

b) celle de délié, d'affranchi, qui oriente la notion vers celle d'inconditionné : elle renvoie à toute chose qui ne dépend que d'elle-même pour exister, pour exister à l'écran dans le cas du réel.

En l'occurrence, les deux sont liées : si le réel ne dépend que de lui-même, si sa souveraineté est pleine et entière, il est nécessairement parfait. Ce tour de passe-passe sémantique mis à part, Bazin dit bien, à propos du film de Cousteau et Malle, qu'« assurément il y a un aspect dérisoire dans la critique du *Monde du silence*. Car enfin les beautés du film sont d'abord celles de la nature et autant donc vaudrait critiquer Dieu ». Ce

qui, si l'on suit le raisonnement de Bazin, est impossible car Dieu est perfection ainsi que le réel qu'il a créé à son image.

Il y a donc bien chez Bazin une vision idéaliste, transcendante, du réel, où Dieu fait son nid ; où, phénoménologie oblige, apparence et essence, paraître et être du réel, seraient jumelés.

Cette métaphysique cryptée qui va de pair avec la liquidation de l'auteur, voilà ce à quoi le mac-mahonien que vous êtes, qui célèbre avec ses camarades le culte de l'auteur – le mac-mahonisme est d'ailleurs réductible pour certains à son fameux carré d'as : Lang, Losey, Preminger, Walsh –, voilà ce à quoi vous ne pouvez que vous opposer. Car, pour vous, « l'art avait toujours été une mise en scène du monde, c'est-à-dire une chance donnée à la réalité contingente et inachevée de s'accomplir à coup sûr selon les désirs de l'homme ». Pas d'absolu, donc, chez vous, pour qui la réalité est toute relative. Je vous cite : « contingente, inachevée ». On pourrait égrener comme cela la liste des épithètes : imparfaite, incomplète, irrégulière…

Une réalité à relativiser, donc, comme l'enseigne l'école nietzschéenne, celle de Zarathoustra, du « Dieu est mort », de l'abstinence métaphysique, de la dissolution des arrière-mondes.

C'est sur cet état de fait (Dieu est mort) que prend racine l'art, l'art né d'une brèche entre le monde tel qu'il est et l'artiste, cette manière d'honnête homme, épris d'absolu, ivre de grandeur, féru de sublime, qui souffre dans son être que le monde ne soit pas tel qu'il devrait être. Ainsi, l'art permet de combler l'écart, l'hiatus, le gouffre existant entre l'être de l'homme et l'être du monde. On peut dire que l'art s'engouffre dans la brèche ontologique. L'art vu sous l'angle de la « mondanité », au sens heideggérien du terme. Un possible être au monde. Une réconciliation des deux termes. Et c'est là où intervient l'artiste, lequel prospère sur les décombres du divin[1], et qui

1. « Dieu est mort et ses débris jonchent le ciel » (*D'Exil et de Mort*, Paris, La Table ronde, 1962).

opère à même le monde, un monde où le meilleur côtoie le pire, l'informe, la forme, le difforme, la belle forme, le grandiose, le trivial, l'ordre, le désordre, l'infini, le fini, le beau, le laid, le sublime, le grotesque, le bas, le grand, l'imparfait, le parfait.

D'ailleurs, vous faites de cette crise ontologique (au sens où il s'agit de l'être en tant qu'être au monde) – et, par extension, crise esthétique –, l'une n'allant pas sans l'autre comme nous l'a enseigné Heidegger, la matière même de vos romans ou chroniques qui ne parlent ni d'art ni de vie mais d'art de vivre, au sens où ce sont de véritables manuels de savoir-vivre à destination des esthètes de l'existence engagés dans la voie forcément déceptive de l'absolu. On peut citer *Patrice et les bergères*, où le héros souffrira d'avoir voulu faire d'une histoire d'amour un chef-d'œuvre, un absolu. Or un chef-d'œuvre n'accepte pas le moindre défaut, défaut qui est le propre de l'homme (ou plutôt, dans le présent cas, de la femme). Dans d'autres livres, cette quête se fait plus frivole. En apparence seulement. Ainsi, dans *La Chambre noire*, on peut entendre, de la bouche d'un policier, un long plaidoyer sur l'importance de la coiffure féminine qui doit être, aux dires du personnage, celle – la seule – qui s'harmonise le mieux au dessin, au modelé d'un visage particulier. Le capillaire n'a rien ici d'anecdotique, puisque, à travers lui, il y a la recherche d'une beauté parfaite, d'un absolu dans le beau.

Et, au cinéma, c'est à l'auteur de coiffer, si je puis dire, le monde d'une absolue beauté. Or, si tout auteur est un réalisateur, l'inverse se vérifie rarement. Rares sont ceux à l'être. Le carré d'as mac-mahonien en administre la preuve, fût-ce à géométrie variable (outre les quatre susnommés, d'autres divinités peuvent accessoirement s'y rattacher : Cottafavi, Weis…). Un auteur, pour vous, comme on peut le lire dans la critique de *Classe tous risques*, publiée dans *Présence du cinéma* n° 12, et non repris dans le recueil *Sur un art ignoré. La Mise en Scène comme langage*, est avant tout un homme. « Le cinéma français semble sortir de sa torpeur et de ses hystéries. *Classes tout risques* est le

film d'un homme. Non pas d'un adolescent, non pas d'un intellectuel, ni d'un esthète, ni d'un prostitué, ni d'un raté, ni d'un marchand, mais d'un homme. » Et vous de poursuivre : « Le fait est assez singulier pour mériter qu'on y insiste : grand admirateur de Hawks, déclarant : j'aime la vie… » Homme, c'est-à-dire, si on vous a bien suivi : un être vivant, et pris dans le flux de la vie, le tourbillon du monde.

Que doit-on en déduire ? Que la morale de l'auteur est avant tout affaire de physiologie, d'instinct. Par homme s'entend : celui qui noue un rapport sensible, tangible avec la matière, avec les choses. Ne compte que l'engagement physique : si l'auteur s'est jeté à corps perdu dans le monde, s'il le prend à bras-le-corps, s'il l'a chevillé au corps, s'il fait corps avec lui, si corps à corps, il y a.

Ce qui va à rebours du machinisme, du mécanisme, de l'automatisme bazinien, mais aussi de toute une tradition « auteuriste » propre aux *Cahiers* où il n'était question pour le cinéaste que de ses idées, de leur suite et de leur fixité (c'est ce dont on parle lorsqu'on parle d'idées fixes, de suite dans les idées), « idée » s'entendant ici au sens de thématique, dans la grande tradition sartrienne qui veut que « toute technique renvoie à une métaphysique ».

Un homme, donc, incarné – j'insiste sur ce terme –, mais aussi enraciné dans une « terre charnelle », pour reprendre le mot de Barrès. La qualité de son combat avec la matière dépend en premier lieu de la manière qu'il a en tant qu'homme du pays d'appréhender un espace, de se colleter avec lui, de le façonner, de le sanctifier, de le dépeindre, « une terre qui, elle, ne ment pas », puisque cette manière de la saisir est elle-même ancrée dans une Histoire, dans une tradition. Temps et espace, généalogie et géologie alors ne font plus qu'un, ramassés dans la célèbre formule barrésienne « la terre des morts », que vous faites vôtre.

Si vous ne parlez de Barrès que dans *La Guerre des idées*, et brièvement dans *Crépuscule de la modernité*, sa présence spectrale

est, elle, bien vivace dans chaque texte où vous vantez les mérites d'un art enraciné. Je pense à votre étude d'Ozu où vous parlez de « confort cosmique » pour désigner la quiétude de sa mise en scène, fruit d'une longue tradition nippone d'acceptation de la vie telle qu'elle est, de « zénitude » face au concret.

Un homme, mais aussi un homme du pays, donc (et qu'importe si, parmi vos admirations, on compte des cinéastes apatrides : Lang, par exemple, a importé avec lui à Hollywood le rigorisme allemand, perceptible dans sa manière « apollinienne » de rationaliser, de réguler l'espace. Le cas de Lang relève d'un cosmopolitisme enraciné tel que vous le définissez dans un texte sur Valery Larbaud, pour rendre compte de cette race de voyageurs aux solides racines.

Parenthèse de plus : la coupure est bien franche, nette et précise entre le Bazin du réel essentiel, du réel et son éther d'« être », et ce terre à terre, cette mystique de l'humus, de la glèbe, de la roche, de la matérialité cosmique.

Mais ce n'est pas tout. Car il y a homme et homme. Comprendre, par là, « surhomme ». Car, pour se muer en « auteur », le cinéaste doit être mû par une volonté de puissance, indispensable pour faire face au monde. Nietzsche s'y fait de nouveau entendre.

L'argument de Bazin est complètement retourné, puisque l'absolu, on le voit, exogène au monde, endogène à l'art, est le fait d'un homme divinisé tel que l'entend Nietzsche, car touché par la volonté de puissance.

Du faire de cette volonté dépendent la beauté du réel et la réussite du film. Une volonté au service du beau qui prend deux formes bien différentes :

1) Une volonté d'organisation qui s'assouvit dans le perfectionnement de l'imparfaite réalité. Dans la dotation d'une forme à l'informe. Dans la transformation du chaos en cosmos (le κόσμος grec, c'est-à-dire un univers considéré comme un système ordonné). Dans sa géométrisation, d'où votre défense des genres : films de guerre, films antiques où se déploie une

logique militaire faite de droites, de parallélismes, de symétries. Dans son orthonormalisation (le combat où chaque lutteur est l'abscisse et l'ordonnée de l'autre). Dans la détermination de l'indéterminé. Dans la finition de l'infini (lutte contre les contours incertains des éléments, accomplissement de la tendance de la nature à la symétrie).

2) Une volonté de sélection : ne sont admis à l'écran que les beaux (ou les laids dont la laideur confine au sublime : la « laideur admirable de fauve » d'un Jack Palance, entre autres exemples), résumée en cette implacable formule : « Fellini a épousé Giulietta Masina, donc ses films sont grotesques. » Ou, inversement, Charlton Heston qui, « par son existence seule en dehors de tout film, donne du cinéma une définition plus juste que des films comme *Hiroshima* ou *Citizen Kane*, dont l'esthétique récuse ou ignore Charlton Heston ».

Cette gestion du monde s'écarte de Bazin, pour qui elle n'est pas du ressort de l'homme. On peut illustrer cette divergence de fond (et de forme, il faut bien le dire) en comparant les deux seules incursions de nos critiques de cinéma dans le cinéma.

Comme le raconte Dudley Andrews dans sa biographie d'André Bazin, le saint à casquette de velours avait nourri le projet de faire un film sur les églises romanes de Saintonge qui frappent par leur ancrage organique dans la terre, le lierre les recouvrant totalement. Je cite Bazin lui-même : « Elles se sont laissé investir et comme absorber par la vie alentour et jusqu'à la vie végétale. » Au contraire, vous, vous avez écrit à partir d'une de vos pièces, *La Méditation au Jardin*, le scénario du bien-nommé *Ordre vert* consacré à Le Nôtre, le jardinier du Roi-Soleil, lequel se fait, tout au long du film, le porte-parole de votre conception de l'art floral et, par là même, de l'Art en général. Dans *Écrivains de France*, un autre de vos ouvrages, à l'occasion d'une étude sur Jacques Benoist-Méchin, vous prônez une domestication du milieu naturel que Le Nôtre n'aurait

point reniée et où s'entremêlent volonté d'organisation du fouillis végétal :

> L'art consiste à organiser la nature selon les désirs des hommes, à voler les flammes du ciel pour en embraser la terre, à fouetter l'eau pour la punir de ses débordements et volonté de sélection : … un jardin, et non "la nature". Car la nature livrée à elle-même, si elle contient tous les éléments du bonheur, contient en part égale leur contraire : le calme et la tempête, l'aurore et la pourriture, un verger qui nourrit mais un monstre qui dévore, la raison parfumée de la menthe et la folie vicieuse de l'ortie, le rubis de la framboise et le tourbillon griffu de la ronce.

Enfin, on peut noter que, au contraire de Bazin, vous n'avez jamais eu recours au terme « réalisme », mais à son épithète dérivée : « réaliste ». Un choix qu'on peut aisément justifier car le réalisme, dans votre « théorie », n'est jamais considéré comme entité monolithique, comme un tout et, par là, comme projet, fin en soi, comme cela est chez Bazin, mais comme une des qualités essentielles du beau. Je vous cite, dans une note de bas de page de *Sur un art ignoré* :

« Faire vrai n'est pas une fin mais un moyen, le moyen de faire accepter la fin qu'est la beauté. Une beauté qui n'est pas vraie n'est pas plus tolérable qu'une vérité qui n'est pas belle. » (J'ajoute, pour précision, qu'une beauté fausse, c'est-à-dire non prélevée sur le corps du réel, est intolérable car elle ne répond pas à la fonction conciliatrice de l'art qui doit accorder le monde à l'homme.) Je continue à vous citer : « Le cinéma cristallise et réalise toute la volonté de vérité diffuse dans les autres arts, il est en cela leur accomplissement. Mais il devient dérisoire s'il s'arrête à ce palier et fabrique par exemple du reportage vécu. » CQFD.

Nous allons voir comment, même lorsque vous semblez être d'accord avec Bazin, vous vous opposez à lui de manière diamétrale.

Du point de vue de l'histoire du cinéma :

La seule fois où vous citez nommément Bazin, c'est pour souscrire à sa thèse, courageuse à une époque où le matéria-

lisme dialectique dominait le champ de la réflexion, thèse qui postule que l'histoire du cinéma est prédéterminée par son essence. Thèse qui voudrait qu'à travers la trame, les remous, les bonds, les avancées, les flux et reflux de son existence, le cinéma cherche surtout à correspondre « idéalement », au sens philosophique du terme, à son essence. Une histoire placée sous le signe de la permanence ontologique, l'Histoire rendant ainsi la monnaie à l'absolu, pour reprendre le mot de Godard, lui-même paraphrasant Malraux. Vous citez cette phrase célèbre de Bazin : « Le cinéma est un phénomène idéaliste. L'idée que les hommes s'en sont faite existait tout armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien, et ce qui nous frappe, c'est bien plutôt la résistance de la matière à l'idée, que les suggestions de la technique à l'imagination du chercheur », lequel Bazin ne dit pas autre chose que Hegel qui disait, lui, que « l'idée prend son temps ». Ici ce serait le temps du muet, et c'est pourquoi, comme Bazin, vous déniez toute valeur absolue au cinéma mutique, considéré comme inachevé dans son être. Là où ça se complique, c'est que vous refusez la notion même de sens de l'Histoire (qui irait de l'essence à son actualisation, du virtuel à l'actuel) en raison du contenu métaphysique de cette notion. Dans un texte qui n'est pas spécifiquement consacré au cinéma : « Le non-sens de l'Histoire », vous réfutez l'idée d'un sens – tel le ciel platonicien dont parle Bazin ou l'esprit absolu de Hegel – planant au-dessus des hommes, réduits de la sorte à un rôle de marionnettes. Or vous, vous vous placez au niveau des hommes, dont le vouloir encadre et dirige la marche de l'Histoire. Ainsi, il faut voir dans la permanence ontologique du cinéma la constance des hommes en leur volonté d'appréhender la matière sensible ; ainsi, il faut voir, dans cet être du cinéma, les hommes et leur vouloir. Pour résumer : d'un côté, une histoire du cinéma vue du ciel et, de l'autre, à hauteur d'homme.

Comme on le voit, la dialectique physique/métaphysique reste toujours pertinente.

Enfin la présence.

Pour Bazin, il y a identité ontologique entre la chose et son portrait. Que faut-il entendre par là ? Que l'être du réel est à l'écran ce qu'il est dans la réalité. Et cette révélation de l'essence est essentiellement ambiguë car elle se manifeste sous la seule forme interrogative comme toute ouverture à l'être. Je cite un connaisseur en la matière, le philosophe du *Dasein* – à savoir, Heidegger : « La pensée de l'être, en tant que réponse, est une chose très sujette à erreur, et en outre très pauvre. » Pour reprendre les termes d'un Bazin : ambiguïté d'un réel ouvert sur son être qui lui-même est une question ouverte pour le spectateur. Ambiguïté, donc, car le réel est indéfini. Ambigu par son altérité, par cette part d'« autre » de part et d'autre de l'écran. À la fois sur la toile, l'être du réel, « cet autre mystérieux » dont parle le fondateur de la revue *Esprit*, Emmanuel Mounier, père spirituel de Bazin, cet autre mystérieux, dont l'autre – autrement dit, le spectateur de film – cherche la signification. D'une altérité à l'autre, en somme. Bazin paie ainsi son tribut à Roger Leenhardt qui lui aussi voyait dans le cinéma un art foncièrement réaliste qui dessinait sur la toile les contours incertains d'un monde mystérieux, jamais pleinement donné. Le même Leenhardt qui voyait en l'ellipse la figure centrale du cinéma, puisque le cinéma, à l'image de cette trouée dans le tissu filmique, n'offre de la réalité qu'une vision toujours partielle bien qu'impartiale d'une signification qui tente d'apparaître à travers elle.

Le monde comme trou que le spectateur comblera, comme brèche à colmater.

Inversement, chez vous, la présence vise la complétude. Monde ouvert contre monde fermé.

Dans l'absolu, pour les mac-mahoniens, un film ne vise que la présence plénière, la plénitude.

Rappelons d'abord que, pour l'équipe de *Présence du cinéma*, le cinéma a pour particularité la présence directe des choses (« La notion d'auteur de film se définit donc par l'empire que le

cinéaste exerce ou n'exerce pas sur la matière même de son art, sur ce que l'écran nous délivre, sur la lumière, l'espace, la présence insistante des objets, le brillant de la sueur, l'épaisseur d'une chevelure, le gouffre d'un regard »). C'est pourquoi l'érotisme est « un thème majeur de l'art cinématographique ». Aucune esthétique ne montre mieux que l'érotisme le contour, la figuration, la carnation, l'épiderme, la chair, le volume, la densité, l'insoutenable pesanteur de l'être.

Ce sont les films d'action que vous et vos amis affectionnez le plus. Ils sont tous construits sur le même canevas. Une montée en puissance de la violence, d'abord intériorisée, confinée aux limites frontalières de la chair, une violence à l'échelle donc microscopique. Un mouvement d'abord souterrain rend tangible cette violence intérieure. Mouvement qui confère aux personnages une densité, une épaisseur de vie, une plénitude faite de chairs comprimées, de muscles tendus, de veines saillantes… En somme, la violence donne de la prestance à la présence. Force est de constater que, à rebours du « fascisme » que certains ont cru déceler dans cette fascination pour la violence, il n'est aucunement question de forces en présence, mais de présence en force. Mais ce plus de présence n'est qu'une première étape vers le plein état, la présence totale étant toujours à gagner. Cette montée de la violence, savamment entretenue à coup de tensions, de chair tiraillée, va puissamment éclater lors des paroxysmes, des climax de la fiction. La scène d'action servira de révélateur à une violence solaire ; solaire car émergée (par un glissement, je vous cite, « du remous mental à son incarnation dans les gestes »), solaire car en crue, solaire car en interaction avec le monde, solaire car à présent déployée, macroscopique. Par nature, dans l'expulsion de la violence, l'être perd en intransitivité ce qu'il gagne en élan, puissance d'expansion, mouvement vers l'autre existant et réponse à son appel. Et ce cosmique de la situation, c'est à l'auteur de le soutenir, de l'entretenir en ancrant l'action dans une totalité. Au réalisateur de trouver la bonne échelle de plan, la grammaire filmique adéquate, la syntaxe *ad hoc*. Joseph Losey l'a su, d'où sa place dans votre panthéon. Dans un texte intitulé « Beauté de la connaissance », vous écrivez qu'il est le seul, je cite, à « imposer constamment la présence du monde, la pesanteur de l'environnement sur le centre de la scène, par l'utilisation des bruits, des lumières, par l'identification du décor au drame, du drame au décor. Le nœud du drame ressemble alors au cœur ardent d'un soleil (on retrouve l'univers solaire) dont les rayons se prolongent et vibrent indéfiniment dans l'espace. »

Or, si le monde est un tout, son contraire étant le rien, logique !, il n'y a alors ni dehors, ni envers, ni ailleurs, ni arrière-monde, ni transcendance possible. Ni Autre tout court, ni Autre avec un grand A. Et le salut ne saurait venir non plus du spectateur. Car ces séquences, de par leur ampleur, de par leur cosmétique cosmique (j'entends, par là, le vernis monde qui recouvre ces scènes d'actions), s'aliènent leur base narrative – on en oublie leur mobile, de quoi elles retournent, d'où elles découlent et à quoi elles doivent aboutir. Devant ces scènes, sans début ni fin – si ce n'est la fin de la faim du spectateur, la « satiété », le spectateur se retrouve libre, détaché de tout ancrage fictionnel. Ce qui vous ravit. Car, avec la vraisemblance, l'une des qualités essentielles de la fiction – l'usuelle, la conventionnelle, la traditionnelle, l'aristotélicienne – est la charnière causale, ce lien de causalité qui n'est, à la réflexion, que distanciation critique, abstraction, rationalisation, construction de l'esprit, structuration par l'intellect, suturation par l'entendement. Or, pour le nietzschéen que vous êtes, un film ne se pense pas, mais se vit intensément, passionnément, pleinement, dans sa chair même. Face à ces corps à corps, cette ivresse dionysiaque de la lutte, la seule réplique possible, du côté de l'assistance, est l'éthylisme, la fascination exquise, excisée de tout intellect. Dans le périmètre de la salle, de part et d'autre de l'écran, le sensible impose sa gouvernance. Il n'y a en définitive qu'un monde possible, celui de l'immanence, à la fois tout cohérent (car peuplé seulement d'êtres sublimes), tout organique (un

décorum ou le corps est enchaîné au décor) et totalité fermée sur elle-même, un monde autarcique, ou l'autre devient de trop et qui illustre par là la philosophie exprimée dans vos livres : je pense à *Chronique tranquille de Patrice Dumby* où le héros dit que, pour vivre heureux, il faut pouvoir se détacher de ses biens matériels comme de ses proches. Ou à votre tout premier roman : *D'Exil et de Mort*, dont un critique, Jacques de Ricaumont dans *Combat*, dira du héros qu'il est un monstre d'orgueil :

> Toute cette volonté de s'exclure de l'humanité – même réduite à un groupe amical –, de rester à l'écart des mots d'ordre, des mouvements collectifs, des idéaux, de récuser toute valeur imposée du dehors. Il [le héros] avait fini par nier Dieu lui-même ou, comme le dit le romancier, par le tuer dans son cœur, parce que Dieu est un obstacle auquel il se heurtait dans son orgueil.

(Novembre 2008)

Index des noms et des titres[1]

A

À la recherche du temps perdu : 165, 214
À la rencontre du cinéma français : 17
Accident : 131, 210
Adige, L' : 152
Adolphe : 57
Adrienne Mesurat : 190
Adventures of a Black Girl in her Search for God : 258
African Queen : 182
Ajame, Pierre : 70
Aldrich, Robert : 36
Alexandre Nevski : 19
Allen, Woody : 222-224
Allez France : 101
Amants crucifiés, les : 36
Amaury, Émilien : 198
Ambre, Joannès : 116
Amours de la Reine Élisabeth, les : 145
Amours jaunes, les : 232
Anatomy of a Murder : 248
Andréi Roublev : 214
Andrews, Dudley : 268
Andromaque : 57
Angel Face (Un si doux visage) : 31, 40, 154, 248
Angelico, Fra : 37
Anglaise et le Duc, l' : 194
Animal Crackers : 98-99
Annie Hall : 222
Anouilh, Jean : 148
Antigone (Sophocle) : 172, 251
Antoine, André : 144, 161
Antonelli, Laura : 218
Apfel, Oscar : 145
Apocalypse now : 233
Apollinaire : 216
Arbre, le maire et la médiathèque, l' : 195
Argent de la vieille, l' : 102
Aristote : 30
Arnold, Jack : 207
Art poétique (Verlaine) : 232
Arts : 20, 72
Astruc, Alexandre : 8, 67, 105, 151, 160, 165, 168, 171, 178
Au clair de la lune : 229
Audret, Pascale : 231, 232
Autant-Lara, Claude : 84, 95

1. Les noms de personne sont en romain, les titres des œuvres et périodiques en italique, les titres d'articles ou de partie intitulée d'une œuvre (chapitre, poème…) en italique et entre guillemets.

Auteuil, Daniel : 107-108, 110

B

Bach, Jean-Sébastien : 214, 251, 253
Ballade des pendus, la : 180
Balzac, Honoré de : 153, 159, 164
Bananas : 222
Band of Angels : 30
Bardèche, Maurice : 96
Barrès, Maurice : 64, 266
Barrymore Jr., John : 36
Barthes, Roland : 157, 162
Battle Cry : 36
Baudelaire, Charles : 192, 222, 223, 237, 256
Baye, Nathalie : 115, 116
Bazin, André : 7, 12, 22-24, 29, 68, 71, 72-80, 151, 159, 194, 201-205, 259-271
Beau Serge, le : 21
Beauvoir, Simone de : 235
Becker, Jacques : 182
Beckett, Samuel : 238
Beethoven, Ludwig van : 234
Belasco, David : 144, 161
Belle Américaine, la : 101
Belle, Annie : 218
Belle Personne, la : 201
Belmondo, Jean-Paul : 107
Benda, Julien : 69
Benoist-Méchin, Jacques : 268
Berg, Robert J. : 17
Bergman, Ingmar : 224
Bergman, Ingrid : 24
Bergson, Henri : 88
Bernanos, Georges : 190
Bernard, Jean-Jacques : 139
Bernard, Marc (C.) : 9, 260
Bernard-Aubert, Claude : 234-235
Bernhardt, Sarah : 145
Bernin, le : 31
Betti, Hugo : 189
Beylie, Claude : 105, 188, 207
Biches, les : 210
Big Heat, the : 31
Big Night, the : 36
Big Red One, The : 232-234, 236
Blain, Gérard : 64
Blier, Bertrand : 64, 102, 215-217
Blondin, Antoine : 168
Blyth, Ann : 36
Bogart, Humphrey : 182
Boileau, Nicolas : 71, 259
Bonjour tristesse (film) : 173
Bonnes Femmes, les : 210
Borges, Jorge Luis : 226
Boucher, le : 128
« Boulevard du Classic » : 139
Boulez, Pierre : 162
Bouquet, Michel : 210
Bourdieu, Pierre : 115
Bourget, Paul : 166
Bourneuf, Philip : 36
Bourreau de Venise, le : 189
Boussinot, Roger : 181
Bouvard, Philippe : 260
Branquignols, les : 101
Brasillach, Robert : 96
Brave Soldat Chveik, le : 245
Brecht, Bertolt : 191, 258
Bresson, Robert : 75, 83, 97, 159, 214, 226
Brion, Patrick : 105
Broca, Philippe de : 102
Brochier, Jean-Jacques : 165
Broken Blossoms : 41

Buffet froid : 102
Butor, Michel : 159
Buzzati, Dino : 174

C

Cahiers du cinéma : 7, 10, 12, 20, 21, 22, 29, 54, 70, 96, 152, 173, 190, 194, 195, 259
Campton, David : 113
Candide (film) : 101
Capitaine Fracasse, le : 165
Capra, Frank : 102
Captain Horatio Hornblower : 36
Captive aux yeux clairs, la : 182
Carbonnaux, Norbert : 101
Carmen (Bizet) : 40, 148
Carmen Jones : 40
Carmet, Jean : 228
Carné, Marcel : 67
Cau, Jean : 230
Cavell, Stanley : 31
Celluloïd et le Marbre, le : 194, 196
Cent Cavaliers, les : 173, 179-180, 190
Cérémonie secrète : 125-128
Cerisaie, la : 121
Cette sacrée vérité : 98
Cézanne, Paul : 20, 37-38, 41, 58
Chabrol, Claude : 64, 209-210
Chambre noire, la : 265
Chambre verte, la : 207, 219-220
Chandler, Jeff : 208, 209
Chaplin, Charles : 26, 40, 87, 97, 181, 245
Char, René : 111
Charensol, Georges : 70, 152
Charlie Bravo : 234-235
Chateaubriand, François-René de : 153
Chéreau, Patrice : 162
Chesterton, Gilbert Keith : 117
Choc du mois, le : 63
Choristes, les : 66
Chronique de Patrice Dumby (cycle) : 189
Chronique tranquille de Patrice Dumby : 274
Cinéma américain par ses auteurs, le : 184
Cinéma et télécinéma : 207
Citizen Kane : 268
Clair, René : 67, 152
Classe tous risques : 105, 107, 110, 253-255, 257, 265
Claudel, Paul : 28, 77
Clément, René : 95
Cléopâtre (Mankiewicz) : 257
Clouzot, Henri-Georges : 67, 186
Cochet, Jean-Laurent : 110
Cocoanuts : 98
Cocteau, Jean : 35, 67
Coggio, Roger : 102
Colère de Samson, la : 143
Collectionneuse, la : 195
Combat : 274
Comencini, Luigi : 102
Comtesse de Hong-Kong, la : 245
Confessions, les (J.-J. Rousseau) : 91
Confidential Report : 209
Conti, André : 105-106
Contrelittérature : 167
Coppola, F. F. : 233
Corbière, Tristan : 232
Corneau, Alain : 64, 109
Corneille, Pierre : 28, 52, 77, 148, 199

Corniaud, le : 103
Côte d'Azur des stars, la : 184
Cottafavi, Vittorio : 8, 16, 70, 78, 165, 171-175, 179-180, 188-191, 203, 230, 250, 265
Court Martial of Billy Mitchell, the : 248
Cousteau, Jacques-Yves : 263
Creature from the Black Lagoon (L'Étrange Créature du lac noir) : 207
Crébillon fils (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, dit) : 148
Crépuscule de la modernité : 266
Crime de la semaine, le : 207
Croisades, les : 146
Croix, la : 152
Curtelin, Jean : 69, 71, 105, 188, 191-192, 195

D

Da Ponte, Lorenzo : 57
Daisy Kenyon : 40
Dassin, Jules : 21
David, Gérard : 37
David, Mario : 191
Dayan, Josée : 235
De Sica, Vittorio : 189
Debord, Guy : 89
Debussy, Claude : 34, 64
Degré zéro de l'écriture, le : 157
Delannoy, Jean : 165
Delon, Alain : 71, 107
DeMille, Cecil B. : 8, 139-149, 161
Demonsablon, Philippe : 195
Deneuve, Catherine : 226
Denevi, Marco : 125
Denis, Maurice : 61, 62
Denoël, Robert : 198
Déon, Michel : 168
Depardieu, Gérard : 109, 215, 237
Déracinés, les : 63
Deray, Jacques : 67, 210
Désert des Tartares, le : 174, 190
Destinées, les : 143
Deville, Michel : 67
Dewaere, Patrick : 109, 110, 215
D'Exil et de Mort : 167
Dhéry, Robert : 101
Diable au corps, le : 95
Dickens, Charles : 63
Dictionnaire du cinéma (Lourcelles) : 120
Dix Commandements, les (1923) : 146
Dix Commandements, les (1956) : 140, 143, 146, 148
Dom Juan : 145
Dominique : 165
Doniol-Valcroze, Jacques : 194
Dovjenko, Alexandre : 29
Dream Street : 41
Dreyer, Carl : 214
Duchamp, Marcel : 35, 166
Duchesse d'Amalfi, la : 118
Dufilho, Jacques : 231
Dumas père, Alexandre : 147
Dupont-Lajoie : 192
Duras, Marguerite : 157, 166
Duryea, Dan : 134
Dwan, Allan : 76, 182, 233

E

Eastwood, Clint : 195
École des facteurs, l' : 95, 247
École des femmes, l' : 63
Écoute voir : 226
Écran français, l' : 168

Écran, l' : 207
Écrivains de France : 268
Edison, Thomas : 145
Éducation sentimentale, l' : 165
Edwards, Blake : 102
Eibel, Alfred : 122, 192, 257, 260
Einstein, Albert : 51
Eisenstein, Serge M. : 12, 22, 24, 26, 29, 40, 151, 192
El Perdido : 42
Éléphant dans la porcelaine, l' : 43, 151, 163, 165, 260
En quatrième vitesse : 42
Encyclopédie du cinéma (Boussinot) : 181
Enfer est à lui, l' : 31, 198
Ère du soupçon, l' : 154, 156
Espresso, l' : 197
Esprit : 271
Esquisse d'une psychologie du cinéma : 144
Étaix, Pierre : 83, 100
Études cinématographiques : 72, 178
Euripide : 66
Éva : 131
« *Évolution du langage cinématographique* » : 22
Exodus : 250
Express, l' : 70

F

Fabre, Michel : 9, 260
Famille Adams, la : 187
Farrow, Mia : 127
Faulkner, William : 181
Favre-Lebret, Robert : 187
Fellini, Federico : 229-230, 268
Femme au portrait, la : 133
Femme infidèle, la : 209
Fête à Gion, la : 36
Feydeau, Georges : 97, 183
Fiamma che non si spegne : 190, 250-252
Fidelio : 34
Fields, William Claude : 101
Figaro, Le : 189
Figures in a Landscape : 30, 128
Fille aux yeux d'or, la : 57
Filles de l'eau, les : 185, 189
Film français, le : 187
Fils du Cid, le : 190
Fin de l'été, la : 187
Fin de Satan, la : 147
Flaherty, Robert : 196
Flaubert, Gustave : 159
Forbans de la nuit, les : 21
Ford, Charles : 101
Ford, John : 24, 48, 228
Forza Bastia : 90
Fossey, Brigitte : 109
Fourberies de Scapin, les : 102
Fragonard, Jean-Honoré : 39
Fraigneau, André : 168
France-Observateur : 151
Franco, Francisco : 130
Freeman, Frank : 147
Fresnay, Pierre : 109
Freud, Sigmund : 54, 55
Frey, Sami : 226
« *Fritz Lang, mode d'emploi* » : 33
Frot, Catherine : 239
Fuller, Samuel : 8, 16, 232-234, 236
Funès, Louis de : 101, 103

G

Gai dimanche : 95
Galabru, Michel : 103
Gance, Abel : 21, 26, 64, 144, 148, 165
Garbo, Greta : 145
Garçon d'appartement, le : 107
Gastyne, Marc de : 105
Genevois, Simone : 105
Giornale del matino (Florence) : 152
Giovanni, José : 57, 105
Giscard d'Estaing, Valéry : 106
Gish, Lilian : 41
Godard, Jean-Luc : 12, 13, 61, 105, 201-205, 210, 270
Goes, Hugo Van Der : 37
Goethe, Johann Wolfgang von : 123
Goldin, Mitty : 94
Goldwyn, Sam Goldfish, dit : 149
Gommes, les : 62, 151
Goodman, Ezra : 147
Grand Amour, le : 101
Grand Couteau, le : 42
Grand Meaulnes, le : 165
Grand Sommeil, le : 182
Grande Vadrouille, la : 103
Grand-Jouan, Jacques : 232
Grant, Cary : 183
Green, Eugène : 65, 178
Griffith, David Wark : 22, 26, 40, 144, 224
Gruault, Jean : 219
Guerre des idées, la : 266
Guerre et amour : 222
Guimard, Paul : 168
Guitry, Sacha : 64, 66, 102, 116

H

Hanin, Roger : 69
Hardy, Oliver : 97
Hawks, Howard : 24, 42, 48, 102, 181-184, 266
Haydn, Joseph : 20
Hegel, G. W. F. : 11, 270
Heidegger, Martin : 265, 271
Heisenberg, Werner : 106
Hemingway, Ernest : 164, 181
Hercule à la conquête de l'Atlantide : 179, 189
Hérodiade : 36
Herriot, Édouard : 116
Heston, Charlton : 268
High Sierra : 46
Histoire du cinéma (Bardèche et Brasillach) : 96
Histoire du cinéma (Sadoul) : 74
Hitchcock, Alfred : 8, 20
Homme qui n'a pas d'étoile, l' : 209
Hommes préfèrent les blondes, les : 183
Horloger de Saint-Paul, l' : 115, 117, 120, 121
House by the River : 30
Hugo, Victor : 69, 147, 189, 226
Hugues, Philippe d : 105
Huppert, Isabelle : 237, 238
Husserl, Edmund : 32, 262

I

Idol Dancer, the : 41
Il giorno della civetta : 190
Immortelle, l' : 165
Impossible M. Bébé, l' : 183
Incurable, l' : 113
Informer, the : 29

Inrockuptibles, les : 201-203
Intendant Sancho, l' : 41
Intérieurs : 222-224
Ionesco, Eugène : 102

J

J'accuse : 21
Jalousie, la : 62, 151, 158
Jaoui, Agnès : 65
Jardin, Pascal : 236
Jdanov, Andreï : 195
Jean de Florette : 107, 108
Jeanne d'Arc (DeMille) : 146
Jeune Fille verte, la : 165
Jeunes Filles, les : 216
Joubert-Laurencin, Hervé : 72-80
Jouet, le : 103
Jour de fête : 95, 246-247
Joyce, James : 153, 159, 185
Joyeux, Odette : 105
Juge et l'Assassin, le : 117

K

Kaganski, Serge : 202
Kant, Emmanuel : 39, 41, 48, 237
Katerji, Antoine : 72, 75, 77, 79, 80, 259
Kazan, Elia : 45
Keaton, Buster : 87, 96, 97, 101, 102
Kennedy, John Fitzgerald : 198
Kerros, Aude de : 39
Knock (film) : 102
Kubrick, Stanley : 181

L

L 627 : 118
La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de : 153
Labiche, Eugène : 183
Laborde, Jean : 228
Lacan, Jacques : 19, 54, 55, 58, 59, 60
Lagrange, Jacques : 244
Lambiotte, France : 130
Lang, Fritz : 8, 9, 29, 33, 55, 56, 70, 76, 77, 133-137, 181, 197, 257, 264, 267
Langdon, Harry : 101
Lanoux, Victor : 228
Lanson, Gustave : 47
Larbaud, Valery : 267
Laudenbach, Roland : 187
Laure, Carole : 215
Laurel, Stan : 97
Lautner, Georges : 101
Lauzier, Gérard : 107
Le Nôtre, André : 35, 268
Le Roux, Maurice : 187
Léautaud, Paul : 113
Leenhardt, Roger : 8, 271
Légende de Marilyn Monroe, la : 147
Légions de Cléopâtre, les : 189, 250
Leguèbe, Éric : 184
Leibniz, Gottfried-Wilhelm von : 47
Leplée, Louis : 94
Lettres françaises, les : 152
« Libres propos autour du cinéma français » : 168
Lightning over water : 117
Linder, Max : 88, 95
Lioret, Philippe : 65

Lloyd, Harold : 101, 183, 246
Lodovici, Cesare Vico : 251
Loren, Sophia : 243
Losey, Joseph : 8, 9, 36, 45, 56, 62, 72, 76, 125-132, 160, 165, 171, 173, 175, 180, 195, 257-259, 264, 273
Losfeld, Joëlle : 125
Loulou : 237-238
Lourcelles, Jacques : 9, 13, 120, 122, 192, 239, 240
Love Flower, the : 41
Lovecraft, Howard Phillips : 165
Ludwig, Edward : 8, 16, 76
Lumière, les frères : 68, 144, 151, 204
Lupino, Ida : 8, 11, 16, 45, 76, 208
Lys brisé, le : 224

M

M : 36
M. le Maudit : 135
Ma Nuit chez Maud : 195
Mac Carey, Leo : 98
Macbeth (pièce) : 198
Mack Sennett : 246
Madame Bovary (film) : 164
Magazine littéraire, le : 165
Magnifique, le : 102
Magritte, René : 61
Maigret (les) : 120
Maison des bois, la : 238
Maîtresse légitime, la : 218-219
Malet, Laurent : 131
Mallarmé, Stéphane : 47, 61, 147, 167
Malle, Louis : 263
Malone, Dorothy : 42
Malraux, André : 62, 144, 217, 270
Man I love, the : 46
Man with a golden arm : 40
Man without a star : 209
Mankiewicz : 257
Mann, Anthony : 16
Manon des sources : 108
Marchand, Guy : 237
Marcorelles, Louis : 152, 190
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de : 195, 196
Marlowe, Christopher : 119
Marmin, Michel : 105, 189
Marseillaise ou le journal d'un culturé, la : 193
Marvin, Lee : 234
Marx Brothers : 87, 97-98
Masina, Giulietta : 268
Mastroianni, Marcello : 218
Matisse, Henri : 20
Matulu : 260
Maupassant, Guy de : 164
Mauvaises Rencontres, les : 67
McDowell, Malcolm : 128
McLuhan, Marshall : 61
Mécano de la générale, le : 102
Méditation au Jardin, la : 268
Méliès, Georges : 68, 204
Mélodie pour elle : 193
Melville, Jean-Pierre : 105
Mépris, le (film) : 12, 201-205
«Méprise, la» : 201-205
Mercillon, Henry : 105
Merleau-Ponty, Maurice : 58, 263
Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc, la : 105
Messaline : 189
Messiaen, Olivier : 33
Metz, Christian : 47

Milady et les Mousquetaires : 165, 189
Miller, Colleen : 208
Minnelli, Vincente : 102
Miou-Miou : 131
Miroir, le : 212-214
Misérables, les : 147
Mitchum, Robert : 127
Mitterrand, François : 69
Moderato cantabile : 166
Moindre Mal, le : 228
Molière, J.-B. Poquelin, dit : 16, 87, 102, 148
Moll, Dominik : 65
Monde du silence, le : 263
Monde, le : 39, 72, 213
Mon Oncle : 83, 87, 88, 96, 97, 101, 102
Mondrian, Piet : 49
Monicelli, Mario : 102
Montaigne, Michel de : 57
Montand, Yves : 108, 130
Montherlant, Henry de : 28, 77, 122, 216
Moon is Blue, the : 250
Moonfleet : 133
Mort en direct, la : 113, 117
Mounier, Emmanuel : 271
Mozart, W. A. : 20, 41, 57, 216
Muller, Dominique : 105
Murnau, F. W. : 23, 29, 40, 196, 209
«Mythe du cinéma total, le» : 74
M. Arkadin : 209

N

Nadja : 165
«Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo» : 168
Naldini, Max : 110
Napoléon Ier : 26
Nibelungen, les : 29
Nietzsche, Frédéric : 57, 68, 136, 204, 267
Nimier, Roger : 168
Noël-Noël, Lucien Noël dit : 101
Noiret, Philippe : 231
Nous irons tous au paradis : 102
Nouvelles littéraires, les : 94, 113, 134, 152, 180, 207, 241, 247
NRF, la : 137, 192
Nus et les Morts, les : 233

O

Offenbach, Jacques : 97
Ollé-Laprune, Jean : 105
On demande une brute : 95
Ordre vert, l' : 79, 268
Ory, Pascal : 202
Oscar, champion de tennis : 95
Oscar (pièce et film) : 101
Oury, Gérard : 103
Outside the law : 207
Ozon, François : 65
Ozu, Yasujiro : 224, 267

P

Page, Geraldine : 222
Pagnol, Marcel : 64, 102, 107, 116
Palance, Jack : 268
Parade : 89
Paris 1900 : 263
Paris nous appartient : 21
Parisien (libéré), le : 71, 198
Parsifal : 58

Parvulesco, Jean : 195
Pascal, Blaise : 57, 81, 120
Passion Béatrice, la : 119-121
Pasture, Roger de La : 37
Patrice et les Bergères : 70, 193
Pauvert, Jean-Jacques : 192
Pay the Devil (Le Salaire du Diable) : 208-209
Peck, Gregory : 36
Périer, Étienne : 227-228
Pertini, Sandro : 231
Pialat, Maurice : 64, 237-238
Picasso, Pablo : 31, 39, 185, 186
Piccoli, Michel : 108
Pierres : 69
Pirès, Gérard : 101
Piscine, la : 210
Planchon, Roger : 162
Playtime : 85-88, 91, 97, 241-245
Poe, Edgar : 61
Poèmes antiques et modernes : 143
Poétique, la : 30
Poirier, Agnès C. : 197
Polanski, Roman : 45
Pollock, Jackson : 39
Pont des Arts, le : 65, 178
Port de l'angoisse, le : 182
Positif : 9, 179
Poussin, Nicolas : 31, 39, 45, 46, 48, 66
Premier Plan : 152
Preminger, Otto : 8, 9, 40, 48, 67, 70, 154, 171-173, 175, 180, 191, 209, 228, 247, 264
Prends l'oseille et tire-toi : 222
Préparez vos mouchoirs : 215, 217
Présence du cinéma : 71, 108, 110, 168, 190, 195, 247, 253, 260, 265, 271
Prince au masque rouge, le : 189
Princesse Baraka : 102
Princesse de Clèves, la : 165
Prise du pouvoir par Louis XIV, la : 78
Procès de Jeanne d'Arc, le : 226
Proust, Marcel : 51, 153, 159-160, 162, 165
Prova d'orchestra : 228-230
Prowler, the : 31
Puertas, Geneviève : 260
Puritains, les : 36

Q

Quai des brumes : 67
Quatre cents Coups, les : 21
Que la fête commence : 120, 122
Quelques jours avec moi : 105-107, 111
Queneau, Raymond : 79
Quinn, Edward : 184-188

R

Rabier, Michaël : 63-71
Rabourdin Dominique : 105
Racine, Jean : 35, 53, 57, 199
Ray, Nicholas : 117
Règle du jeu, la : 21
Rembrandt : 31, 37, 149
Renoir, Auguste : 177
Renoir, Jean : 21, 23, 25, 64, 67, 164, 179, 228
Retour à la terre : 95
Revenge of the Creature : 207
Révolte des gladiateurs, la : 189
Revue critique : 74
Revue des Lettres modernes, La : 151, 202

Revue littéraire, La : 113
Ricardou, Jean : 152
Ricaumont, Jacques de : 274
Richard III : 198
Richard, Pierre : 103
Rimbaud, Arthur : 31
Ring, Der : 63
Rio Bravo : 182, 183
Risi, Dino : 102
Rissient, Pierre : 9, 62, 72, 260
Rivette, Jacques : 8, 10, 20, 70, 182, 194
Robbe-Grillet, Alain : 43, 61, 151-152, 155-156, 158, 163, 165, 203
Robert, Yves : 88, 102, 109
Robinson, Edward G. : 133
Rohmer, Éric : 7, 20, 54, 64, 70, 71, 193-196, 202, 259
Roi des rois, le : 146
Rollin, Dominique : 168
Rome ville ouverte : 78
Roméo et Juliette : 251
Ronet, Maurice : 210
Rossellini, Roberto : 21, 24, 77-78, 181, 189, 214
Rossini, Giacchomo : 63
Rothko, Mark : 39
Rouge et le Noir, le : 34
Rousseau, Jean-Jacques : 54, 59
Rousset-Rouard, Yves : 105
Routes du Sud, les : 130-132
Rubens, Peter Paul : 31
Rue du Pied-de-Grue : 231

S

Sadoul, Georges : 70, 74, 75, 152
Saint John, Howard : 36
Sainte Jeanne (film) : 40, 248, 250
Samson et Dalila : 139, 140, 143, 146
Santiago, Hugo : 226
Sarraute, Nathalie : 154, 156
Sartre, Jean-Paul : 52, 111
Sautet, Claude : 64, 65, 105-111, 253
Scarface : 29, 198
Schaeffer, Pierre : 163
Schneider, Romy : 114
Schönberg, Arnold : 31
Schœndœrffer, Pierre : 67
Schopenhauer, Arthur : 57
Schubert, Franz : 41
Sciascia, Leonardo : 190
Scola, Ettore : 102
Scorsese, Martin : 16
Searchers, the : 24
Semprun, Jorge : 132
« Sergent Croft, petit frère » : 192, 193
Série noire : 109
Seyrig, Delphine : 232
Shakespeare, William : 119, 148, 179, 251
Shaw, G.-B. : 40, 258
Shaw, Robert : 128
Shu Shuen, Cecile Tang : 211
Siclier, Jacques : 72
Signe de la Croix, le : 146
Signe du lion, le : 195
Simenon, Georges : 120, 164
Simmons, Jean : 154
Six Contes moraux : 196
Soigne ton gauche : 95
Sonate d'automne : 225
Sophocle : 66, 172
Soupe au canard, la : 98
Soupirant, le : 101-102
Sous le plus grand chapiteau du monde : 143

Sous le soleil de Satan : 190
Spectacle du Monde, Le : 207
Spielberg, Steven : 45
Spinoza, Baruch : 19
Squaw Man, the : 145
Stendhal, Henri Beyle, dit : 34, 153, 159
Sternberg, Joseph von : 29
Strindberg, August : 63
Stroheim, Erich von : 23, 40, 145
Stromboli : 24, 158
Sturges, Preston : 102
Suarès, André : 193
Sur un art ignoré (manifeste ou livre) : 7, 8, 12, 16, 51, 67-68, 79, 187, 202, 204, 265, 269
Sur un art ignoré ou la Mise en Scène comme langage : 68

T

Tabori, George : 125
Tacchella, Jean-Charles : 105
Tant qu'on a la santé : 101
Tarantula : 207
Tarkovski, Andréi : 212, 214-215
Tati, Jacques : 67, 83-91, 93-101, 103, 241, 243-245
Tatischeff, comte Dimitri : 90
Tavernier, Bertrand : 64, 69, 105, 113-123, 189, 203
Taylor, Elizabeth : 127
Télérama : 201
Télévision ou le Mythe d'Argus, la : 167-168, 199
Tendre poulet : 102
Terre des pharaons, la : 184
Tessier, Valentine : 164
They drive by night : 46
Thirteenth Letter, the : 40
Thomas, Pascal : 238-239
Tigre du Bengale, le : 30, 36, 55, 59, 70, 211
Tontons flingueurs, les : 101
Török, Jean-Paul : 105
Toto, Antonio De Curtis Gagliardi, dit : 245
Tourneur, Jacques : 49
Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander : 222
Trafic : 86, 88, 97
Train d'enfer : 192
Trakl, Georg : 31
Trésor de la Sierra Madre, le : 19
Tristan et Iseut : 221
Tristan et Isolde : 36
Troyens, les : 36
Truffaut, François : 13, 20, 66, 71, 105, 151, 182, 207, 220-221
Tulard, Jean : 105

U

Ulmer, Edgar G. : 11, 16
Ulysse : 165
Un crime : 190, 218
Un dimanche à la campagne : 121
Un grand patron : 109
Un héros de notre temps : 57
Un mauvais fils : 105, 108-109
Un si joli village : 227
Uncertain Glory : 36
Une femme a tué : 252
« *Une impasse pour le roman futur* » : 43
Une, La : 113, 207
Une semaine de vacances : 114-115, 122
Une Vie : 178

« Une voie pour le roman futur » : 61, 155, 163

V

Vacances de M. Hulot, les : 86
Valéry, Paul : 19
Valeurs actuelles : 63, 113, 199
Védrès, Nicole : 263
Vengeance d'Hercule, la : 175, 189
Ventura, Lino : 107, 108
Verboten : 234
Verhaeghe, Jean-Daniel : 65, 165
Vicario, Marco : 207, 218
Vie d'Oharu, femme galante, la : 31
Vie est un Songe, la : 251
Vie et rien d'autre, la : 118, 122
Vie tranquille, la : 157
Vigny, Alfred de : 43, 143
Villon, François : 180
Visconti, Luchino : 45, 79, 165
Visiteurs du soir, les : 19
Voleur de bicyclette, le : 78
Voltaire : 51, 59
Voutsinas, Andreas : 110
Voyage en Italie : 21, 78

W

Wagner, Richard : 34
Walkyrie, la : 57
Walsh, Raoul : 8, 9, 24, 36, 46, 48, 55, 56, 76, 180, 181, 182, 192, 198, 233, 264
Warrens of Virginia, the : 149
Webster, John : 118
Weis, Don : 8, 265
Welles, Orson : 8, 23, 75, 126, 145, 208, 209
Wenders, Wim : 117
Where the Sidewalk Ends : 40
Whirlpool (Le Mystérieux Dr Korvo) : 40, 248
Wieland, Édith : 187, 188
Wilder, Billy : 45
Woody et les robots : 222
World in his Arms, the : 36
Wyler, William : 23, 24, 29, 75

Y

Yanne, Jean : 101
Yo-Yo : 101

Z

Zidi, Claude : 101
Zola, Émile : 161
Zukor, Adolphe : 145

Table des matières

Préface, *par Marc Cerisuelo* 7

Avant-propos 15

Conversations en 2008-2010. 19
Avec Hubert Ricard, philosophe lacanien 19
Sur le cinéma français, avec Michaël Rabier 63
Sur André Bazin, avec Hervé Joubert-Laurencin 72

Un jour de fête avec Tati 83

Hulot, Groucho, drôles d'oiseaux 93

Quand Sautet gérait l'imprévisible 105
À propos de *Quelques jours avec moi* 105

Tavernier, le regard droit 113
Extraits de *Journal Critique* 113

Trois « instantanés » de Joseph Losey 125
Paris, 27 mars 1969 : « Je ne fais pas de cinéma baroque ! ». 125
Saint-Sébastien, 14 juillet 1970 : *Figures in a Landscape* 128
Paris, 2 mai 1978 : « *Les Routes du sud* n'est pas un film politique » 130

Dernier déjeuner avec Fritz Lang 133

Présentation de Cecil B. DeMille 139

DeMille, l'enfance de l'art. 143

Cinéma contre roman. 151
Un texte « revisité » pour *L'Atelier du Roman*. 151
Cinéma contre roman (1958). 152
Commentaires (2006). 161

Considérations sur la couleur 171
À propos de Losey, Preminger, Cottafavi, Astruc 171

Éloges funèbres. 181
Hawks le classique 181
Pour saluer Edward Quinn 184
Vie et mort d'un grand cinéaste : Vittorio Cottafavi. 189
Jean Curtelin : le plaisir aristocratique de déplaire. 191
Éric Rohmer. 193

Le film noir 197

L'affaire Godard-Bazin. 201

Coups d'œil et pieds de nez 207
Découvrons Jack Arnold 207
Une « bonne femme » de Chabrol 209
La Chinoise, la vraie 211
La Russie éternelle. 212
Préparez vos neurones 215
La haine qui tremble au bord de l'amour 217
La chambre ardente. 219
De l'ordre et du désordre 222
Mise en ondes d'un cauchemar 226
Le joli village d'Étienne Périer 227
L'Éternel retour de l'histoire 228
L'âme du vin 231

The Big Sam 232
Encore Bravo ! 234
Les spécimens de Pialat 237
Une quête du bon plaisir 238

Annexes 241
Les confidences de M. Hulot 241
Dialogue avec… Otto Preminger, Vittorio Cottafavi, Claude Sautet, Joseph Losey 247
Bazin, Mourlet : convergence et oppositions 259

Index des noms et des titres 275

Du même auteur

ESSAIS

Cinéma et télévision

Sur un art ignoré (La Table ronde, 1965).
La Mise en Scène comme langage, rééd. du précédent revue et augmentée (Henri Veyrier, 1987 ; prix Simone-Genevois du meilleur livre de cinéma, 1988).
Sur un art ignoré ou la Mise en Scène comme langage, rééd. augmentée du précédent (Ramsay Poche, 2008).
Cecil B. DeMille (Seghers, 1968 ; éd. revue et augmentée : Durante, 1997 ; Poche, 2002).
La Télévision ou le Mythe d'Argus (France Univers).

Langue française

Discours de la langue, illustr. de Savignac (Loris Talmart).
Les Maux de la langue I, illustr. de Savignac et Olivier Carré (Valmonde-Bartillat, 1996).
Les Maux de la Langue II, illustr. de Savignac (Valmonde, 1999).
Les Maux de la langue, rééd. refondue et augmentée (France Univers, 2008).
Français, mon beau souci (France Univers).

Divers

Thaumaturgie du théâtre ou l'Anti-Brecht (Loris Talmart, 1989).
L'Anti-Brecht. Le théâtre, sa mort, sa vie, rééd. du précédent revue et augmentée (France Univers, 2010).
Écrivains de France, XXe siècle (Valmonde-Trédaniel).
Pourquoi Chevènement, en collab. avec Philippe de Saint-Robert (France Univers).
Le Temps du refus :
I. L'Éléphant dans la porcelaine (La Table ronde).
II. Crépuscule de la modernité (Trédaniel).
III. La Guerre des idées (Trédaniel).

Chronique de Patrice Dumby
I. Chronique tranquille de Patrice Dumby (SPL).
II. Patrice et les Bergères (SPL).
III. Les Filles de l'eau (La Table ronde).
IV. La Chambre noire (Manya).

ROMANS

D'exil et de mort (La Table ronde).
La Chanson de Maguelonne, illustr. de Chapelain-Midy (La Table ronde, 1973 ; Atlantica-Séguier, 2005).
Histoire d'un maléfice (e/dite).

POÉSIE

Le Petit Théâtre de Hyacinthe le Fou (Loris Talmart).

THÉÂTRE

La Mort de Néron (création : France Culture).
La Méditation au Jardin (création : France Culture).
La Sanglière (création : Bicentenaire Révolution Abbaye de Ferrières).
La Sanglière et autres pièces (Loris Talmart ; prix Montherlant, 1987).
La Dame à la rivière (création : France Culture, 1983 ; Éd. Art et Comédie, 1998).
L'Épreuve du feu (création : Théâtre de Levallois).
Marie Dorval (création : Théâtre de Saint-Maur).
L'Impromptu de Lucerne (création : Festival Dumas, « Lire en Fête », Villers-Cotterêts).
C'est Byzance ! (Les Cygnes).

MULTIMÉDIA

L'Ordre Vert, DVD, 70 min de docu-fiction expérimentale, scénario et dialogues d'après « La Méditation au Jardin » (réal. Corinne Garfin, prod. Delcor, diff. France Univers, librairies, catalogues en ligne).
Carnet de route, journal sur Toile (http://mourlet.blog.mongenie.com/).

ÉDITIONS DE LUXE À TIRAGE LIMITÉ

Célébration de La Bruyère, préface et choix de textes sur trois siècles (Valmonde).
La Fontaine : Lettres à sa femme, préface (Valmonde).
Balzac : Code des gens honnêtes, postface (Valmonde).
Écrivains de France, XXe siècle, illustr. de Savignac, Jean Schneider, Salvat, Jacques Germain et Olivier Carré (Valmonde).
André Fraigneau, illustr. de Salvat (France Univers, pour Les Amis d'André Fraigneau).

OUVRAGES COLLECTIFS

Chant funèbre pour Pnom-Penh et Saigon (SPL).
La Droite aujourd'hui (Albin Michel).
Histoire de la littérature française du XXe siècle (Famot, Genève).
Hors Commerce (Alfred Eibel, Lausanne).
Barrès. Une Tradition dans la modernité (Honoré Champion).
L'Europe déraisonnable (Guibert-Valmonde).
Une bibliothèque d'écrivains (Le Rocher).
Aux sources de l'éternel féminin (L'Âge d'homme).
Sacha Guitry (« Dossier H », L'Âge d'homme).
L'Avenir s'écrit aussi en français (Corlet-Marianne).
Littré au XXIe siècle, dir. de l'ouvrage, publié avec le concours du CNL (France Univers ; mention spéciale 2005 du jury Prix Littré).
André Fraigneau. Le Livre du Centenaire, dir. de l'ouvrage, publié avec le concours du CNL (France Univers).
Enquête sur le roman. 50 écrivains d'aujourd'hui répondent (Le Grand Souffle).
Jardins et Intimité dans la littérature européenne, 1750-1920 (Presses universitaires Blaise-Pascal - Maison des sciences de l'homme, Clermont-Ferrand).
Allez-y sans nous (L'Âge d'homme).

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
N.º 32870
Data 05.02.2016

Cet ouvrage a été composé par IGS-CP (16)

Imprimé en France
par JOUVE
1, rue du Docteur Sauvé, 53100 Mayenne
janvier 2011 - N° 622771K

JOUVE est titulaire du label imprim'vert®

Michel Mourlet

L'ÉCRAN ÉBLOUISSANT

Voyages en Cinéphilie 1958-2010

La cinéphilie m'apparaît comme une île assez lointaine où l'on ne va plus guère ; en tout cas, on ne s'y rend plus de la même façon que dans ma jeunesse. Il nous arrivait souvent de sauter dans un train, dans un avion, pour voir un film à Londres, assister à une rétrospective à Milan ou faire la connaissance d'un metteur en scène américain dans un festival espagnol. Ce que j'appelle « Voyages en Cinéphilie », c'était cela, au sens propre mais aussi au sens figuré : des découvertes incessantes, des rencontres, des amitiés surtout. Bien plus qu'une manie de collectionneur, qu'une accumulation d'images tapissant nos boîtes crâniennes, la cinéphilie pour nous était un art de vivre.

Les chapitres qui relatent ici mes « voyages » s'échelonnent sur plus d'un demi-siècle. Bazin, Tati, Sautet, Tavernier, Rohmer, Losey, Lang, DeMille, Preminger, Cottafavi, un dialogue très singulier avec Hubert Ricard – philosophe lacanien et cinéphile mac-mahonien de la génération suivante – constituent les haltes majeures de cet itinéraire, depuis l'éblouissement, les enthousiasmes et les colères des débuts jusqu'au regard apaisé d'aujourd'hui.

Michel Mourlet

Essayiste, romancier, auteur dramatique, chroniqueur, Michel Mourlet s'est d'abord fait connaître comme critique et théoricien du cinéma. Son manifeste, « Sur un art ignoré », publié dans le numéro 98 des Cahiers du cinéma, *a suscité d'innombrables remous, y compris au sein de la revue, alors dirigée par Éric Rohmer. Il continue d'alimenter réflexions et polémiques, tant à l'Université que dans les milieux du cinéma et les forums en ligne du monde entier.*

ISBN : 978-2-13-058684-5

9 782130 586845

www.puf.com

25 € TTC France

Atelier Didier Thimonier - Portrait de Samuel Fuller © Collection Christophel